C.G. Jung

OPERE COMPLETE

15

Despre fenomenul spiritului în artă și știință

3
TREI

«...numai acea parte a artei care există în procesul plăsmuirii artistice poate constitui obiectul psihologiei, nu însă și aceea care reprezintă esența intrinsecă a artei. Această a doua parte, ca și întrebarea ce reprezintă arta în sine, nu poate constitui niciodată obiectul unui mod de examinare psihologic, ci numai estetico-artistic.»

C.G. Jung

Biblioteca de psihanaliză, 88

Colecție coordonată de
Vasile Dem. Zamfirescu

C.G. Jung

OPERE COMPLETE 15

DESPRE FENOMENUL SPIRITULUI ÎN ARTĂ ŞI ŞTIINŢĂ

Traducere din limba germană de
Gabriela Danţiş



EDITORI
Silviu Dragomir
Vasile Dem. Zamfirescu

DIRECTOR EDITORIAL
Magdalena Mărculescu-Cojocea

MACHETAREA ŞI COPERTA SERIEI
Faber Studio (Silvia Olteanu şi Dinu Dumbrăvician)

DTP
Cristian Claudiu Coban

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
JUNG, CARL GUSTAV
Opere complete / Carl Gustav Jung; trad. din lb. germană de Dana Verescu, Vasile Dem. Zamfirescu. - Bucureşti : Editura Trei, 2003 -
vol.
ISBN 973-8291-61-5
Vol. 15. Despre fenomenul spiritului în artă şi ştiinţă / trad.: Gabriela Danţiş. - 2007. - Bibliogr. - Index. - ISBN 973-707-058-5

I. Danţiş Gabriela (trad.)

159.964.2
159.9

Această ediţie este bazată pe volumul 15 (*Über das Phänomen des Geistes in Kunst und Wissenschaft*) din C.G. Jung, *Gesammelte Werke*, Walter-Verlag, Solothurn şi Dusseldorf, 1995, îngrijită de Lilly Jung-Merker şi dr. phil. Elisabeth Ruf. Pentru textul lui Jung la această ediţie:

Copyright © Patmos Verlag GmbH & Co. KG, Walter-Verlag, Dusseldorf / Germany, 1995

© Editura Trei, 2007 — pentru prezenta ediţie în limba română

C.P. 27-0490, Bucureşti
Tel./Fax: +4 01 311 75 89
e-mail: office@edituratrei. ro
www.edituratrei.ro

ISBN: 973-707-058-5

CUPRINS

I
PARACELSUS[1]

1 Straniul PHILIPPUS AUREOLUS BOMBAST VON HOHENHEIM, numit THEOPHRASTUS PARACELSUS[2], s-a născut aici la 10 noiembrie 1493. Spiritul său medieval şi totuşi atât de liberal n-o să ne-o ia în nume de rău dacă aruncăm mai întâi o scurtă privire, amintindu-ne cu respect de uzanţele din vremea sa, la soarele sub care s-a născut. Soarele său se afla sub semnul *Scorpionului*, după tradiţia veche o zodie bună pentru medici, pentru cei meşteri în otrăvuri şi tămăduire. Patronul Scorpionului este orgoliosul şi belicosul *Marte*, care-i dă celui puternic curaj războinic, iar celui slab înclinaţie spre harţă şi venin. Şi, într-adevăr, viaţa ulterioară a lui PARACELSUS n-a dezminţit acest horoscop.

2 Privind acum dinspre firmament la pământul pe care s-a născut, vedem casa lui părintească adăpostită într-o vale adâncă, singuratică, umbrită de pădure, împrejmuită de munţi sumbri şi înalţi, care înconjoară din toate părţile colinele şi văile mlăştinoase ale melancolicei sihăstrii. În vecinătatea plină de presimţiri se înalţă marile culmi ale Alpilor, puterea pământului covârşeşte vizibil bu-

1 [Conferinţă ţinută în cadrul Clubului Literar Zürich, în casa în care s-a născut PARACELSUS, la Teufelsbrücke bei Einsiedeln, în iunie 1919. Publicată în: *Der Lesezirkel* XVI (Zürich, 10 septembrie 1929). Ulterior, în: C.C. Jung, *Wirklichkeit der Seele* (cf. Bibliografia); apoi, în seria „Der Bogen“, caiet 25, Tschudy Verlag, St. Gallen, 1952.]

2 Trimit la excelenta ediţie a scrierilor lui PARACELSUS alcătuită de Dr. BERNHARD ASCHNER (cf. Bibliografia).

nul-plac al omului şi îl ţine ameninţător de vie în căuşul ei, silindu-l după vrerea sa. Aici, unde natura este mai măreaţă decât omul, nimeni nu-i scapă; răceala apei, neînduplecarea stâncii, rădăcinile noduroase şi tari ale pădurii şi povârnişurile prăpăstioase aşază ceva de nestârpit în sufletul celui născut acolo, dându-i elveţianului îndărătnicie, fermitate, fire greoaie şi firească mândrie, care a fost interpretată în fel şi chip, favorabil şi nefavorabil, ca independenţă ori sfidare. („Le Suisse est caractérisé par un noble esprit de liberté, mais aussi par une certaine froideur peu agréable", cum scria odată un francez.)

3 Soarele tatăl şi Pământul mumă par să-i fi fost părinţi mai adevăraţi lui Paracelsus decât cei de sânge. Într-adevăr, cel puţin dinspre partea paternă, Paracelsus nu era nicicum elveţian, ci şvab, fiu al lui Wilhelm Bombast, urmaşul nelegitim al lui Georg Bombast von Hohenheim, mare maestru al Ordinului ioaniţilor. Însă, născut în orbita Alpilor, în pântecele unui pământ puternic, pe care, neluându-şi în seamă sângele, şi l-a însuşit, conform legii „x a dispoziţiei locale", după caracter, Paracelsus a venit pe lume ca elveţian.

4 Mama lui provenea din Einsiedeln şi înrâuririle ei nu sunt cunoscute. În schimb, tatăl era o fire problematică. Peregrinase ca medic şi se stabilise în văgăuna aceea de la capătul pământului, în apropierea drumului pelerinilor. Ce-l îndreptăţea pe el, născut în afara căsătoriei, să-şi ia numele nobil al tatălui? Se poate bănui tragedia sufletească a celui nelegitim: un neîndreptăţit ursuz şi singuratic, care, în izolarea văii păduroase, renunţă cu resentiment la patria sa şi care primeşte totuşi, cu patimă nemărturisită, prin pelerini, veşti despre lumea din afară, în care nu se va întoarce. Viaţa nobilă şi lumea largă i-au zăcut în sânge şi au rămas îngropate acolo. Sufleteşte, nimic nu acţionează mai puternic asupra ambianţei umane, în special asupra copiilor, decât viaţa netrăită a părinţilor. De la acest părinte am fi îndreptăţiţi să ne aşteptăm la cel mai puternic efect contrar asupra tânărului Paracelsus.

5 O mare, chiar neasemuită, iubire îl leagă de tatăl său. E singurul om de care-şi aduce aminte cu dragoste. Un asemenea fiu cre-

dincios va plăti vina tatălui. Toată renunțarea tatălui se va preschimba la fiu într-o revendicare ambițioasă. Resentimentul și sentimentul inevitabil de inferioritate a tatălui îl vor face pe fiu răzbunătorul nedreptății acestuia. Își va mânui sabia împotriva oricărei autorități și va combate, ca adversar al propriului tată, orice pretenție la *potestas patris.* Ceea ce a pierdut tatăl sau la ceea ce a renunțat, succes și faimă a numelui, viață și independență în lumea largă, trebuie să le recâștige și, conform unei legi tragice, trebuie să se certe și cu prietenii, ca o consecință inevitabilă a simplei legături a destinului cu singurul prieten, tatăl, căci la endogamia sufletească se află grele pedepse ale sorții.

Cum nu rareori se întâmplă, natura l-a înzestrat rău pentru ro- 6
lul de răzbunător, căci în locul unui chip eroic de răzvrătit, i-a atribuit o înălțime doar de vreo 150 cm, o înfățișare bolnăvicioasă, buza superioară prea scurtă, neacoperindu-i dinții întru totul (semn distinctiv nu rar la oamenii nervoși), și, după cum se pare, un bazin a cărui feminitate sărea în ochi, te izbea; când i s-au exhumat osemintele la Salzburg, în secolul al XIX-lea[3], circula chiar legenda că ar fi fost eunuc, lucru despre care însă, după știința mea, nu există nici un fel de confirmări. Ce-i drept, iubirea pare să nu-și fi împletit niciodată trandafirii în existența lui pământească, iar cunoscuții lor ghimpi i-au fost de prisos, pentru că oricum firea sa era înțepătoare.

Abia ajunse la vârsta armelor că mărunțelul bărbat purta deja 7
o sabie și mai mare, de care se despărțea doar rareori, și aceasta cu atât mai puțin cu cât în mânerul sabiei de formă sferică își ascundea hapurile cu laudanum, adevăratul său *arcanum.* Astfel echipat, ieși el — o figură care nu ducea lipsă întru totul de comic — devreme în lumea largă, în călătorii aventuroase nemaiauzite, care îl purtară prin Germania, Franța, Italia, Țările de Jos, Danemarca, Suedia și Rusia. Ca un ciudat făcător de minuni, aproape ca un al doilea Apollonius din Tyana, se spune după le-

3 [PARACELSUS a murit la 24 septembrie 1541, la Salzburg, unde a fost înhumat la cimitirul Sf. Sebastian „printre nevoiașii azilului de bătrâni".]

gendă că ar fi călătorit şi în Africa şi Asia, unde ar fi descoperit taine dintre cele mai mari. Nicicând nu a făcut studii regulate, căci subordonarea faţă de orice autoritate era tabu. Era un *selfmade man*, care-şi permitea în mod semnificativ deviza: „Alterius non sit, qui suus esse potest"[4], o adevărată şi justă deviză elveţiană. Ce l-a mânat pe PARACELSUS în călătoriile sale rămâne pentru totdeauna o bănuială obscură, probabil ceva asemănător cu ce i s-a întâmplat la Basel. Ca medic renumit, a fost invitat în 1525 la Basel de către consiliu; ultimul acţionând vizibil într-unul din acele accese istorice de nepărtinire care s-au repetat ocazional în decursul veacurilor, cum o dovedeşte şi numirea discipolului NIETZSCHE. Numirea avea întru câtva şi un dedesubt neplăcut, penibil, căci pe atunci Europa suferea de o contagiere fără precedent cu sifilis, care izbucnise după campania militară de la Neapole. PARACELSUS ocupă poziţia medicului de urbe, dar nu se adaptă funcţiei nici după gustul Universităţii, nici după cel al onorabilului public. Pe prima o scandaliza prin aceea că le citea colegilor în limba argaţilor şi a servitoarelor, adică în germană, iar pe ultimul fiindcă, în loc de ţinută oficială, apărea pe stradă în halat de laborant. Pentru colegi era omul cel mai odios, iar scrierile sale de medicină erau defăimate cu înverşunare. Îl insultau cu expresii precum „îndărătnicul trăsnit" şi „măgarul sălbatic de la Einsiedeln". Iar el le răspundea în mod asemănător, într-o limbă evident vulgară, un spectacol nicidecum înălţător.

8 Acum, la Basel, îl surprinse o soartă inevitabilă, care interveni adânc în viaţa sa: îşi pierdu prietenul şi discipolul preferat, pe umanistul JOHANNES OPORINUS, care chiar îl trădă, furnizându-le adversarilor săi armele cele mai puternice. OPORINUS se căi mai apoi de necredinţa sa, dar era prea târziu. Prejudiciul nu mai putea fi îndreptat. Nimic nu mai era în stare să domolească purtarea pusă pe harţă, arogantă şi cârcotaşă, a lui PARACELSUS, dimpotrivă, trădarea o spori. În curând porni iar în călătorie, mai întotdeauna sărac, adesea scăpătat până la cerşetorie.

4 [„Să nu fie al altuia ceea ce poate fi al tău."]

La treizeci și opt de ani, în scrierile sale surveni o schimbare specifică: pe lângă cele medicale, ieșiră în evidență cele filosofice. Oricum, „filosofic“ nu este denumirea perfect corectă pentru manifestarea sa spirituală. Ar trebui s-o numim mai curând „gnostică“. După jumătatea vieții, surveni acea curioasă schimbare sufletească pe care am putea-o defini chiar ca pe o răsturnare a orientării vieții sufletești. Doar la puțini oameni apare clar această subtilă schimbare ca o răsturnare. La majoritatea, ea se petrece, ca și alte lucruri importante din viață, sub pragul conștiinței. La spiritele deosebite, această modificare se prezintă sub forma unei metamorfoze a intelectului într-un fel de spiritualitate speculativă ori intuitivă, cum vedem de pildă la Newton, Swendenborg sau Nietzsche, ca să dăm trei nume. La Paracelsus, distanța dintre extreme nu este atât de mare, este oricum însă, remarcabilă. 9

Cu aceasta ajungem acum, după toate chestiunile exterioare și neîndestulătoare ale vieții personale, la omul spiritual Paracelsus, și pătrundem într-un univers de idei care omului de astăzi, dacă nu are cunoștințe speciale despre starea de spirit din Evul Mediu târziu, trebuie să-i pară nespus de obscură și confuză. Mai ales — cu toată prețuirea sa pentru Luther — faptul că Paracelsus a murit ca un bun catolic, în cel mai surprinzător contrast cu filosofia sa păgână. E greu de presupus că pentru el catolicismul însemna pur și simplu un stil de viață. În cazul lui, era un dat atât de firesc și de nepătruns încât n-a constituit nici măcar o dată obiectul reflecției sale, altfel ar fi ajuns într-o controversă periculoasă cu biserica și cu propria fire. Paracelsus făcea parte clar dintre acei oameni care aveau intelectul într-un sertar, iar sufletul în altul, încât puteau să gândească bucuroși mai departe cu intelectul, fără să riște să se ciocnească de credința simțirii. În fine, e desigur o ușurare ca o mână să nu știe ce face cealaltă. Ar fi o curiozitate fără rost să vrem să știm ce s-ar fi întâmplat dacă ele s-ar fi ciocnit. De preferință, pe atunci ele nu se ciocneau, acesta-i semnul distinctiv al epocii aceleia ciudate, la fel de enigmatică precum starea de spirit a unui Alexandru al VI-lea și a întregului cler înalt din Cinquecento. Și după cum se străduia să iasă în evidență, de sub pragul bisericii, păgânis- 10

mul voios al artei, tot astfel se înviora, îndărătul cortinei filosofiei scolastice, anticul păgânism al spiritului într-o renaștere a neoplatonismului și a filosofiei naturii. Printre reprezentanții acestei mișcări se afla îndeosebi umanistul MARSILIUS FICINUS, al cărui neoplatonism l-a influențat pe PARACELSUS, ca și pe atâtea minți înalte și „moderne" ale acelor zile. Nimic nu definește mai bine mișcarea intelectuală explozivă, răzvrătită și prezicătoare de viitor a vremii care, depășind de departe protestantismul, anticipa secolul al XIX-lea, decât motoul la cartea lui AGRIPPA VON NETTESHEIM, *De incertitudine et vanitate scientiarum* (1527):

> Nullis hic parcet Agrippa,
> contemnit, scit, nescit, flet, ridet,
> irascitur, insectatur, carpit omnia,
> ipse philosophus, daemon, heros, deus et omnia[5].

11 Se ivise o nouă epocă, răsturnarea autorității bisericii creștine se apropia amenințător și astfel se împuțina siguranța metafizică a omului gotic. Și așa cum în țările latine Antichitatea apărea iarăși sub orice formă, în țările barbare, germanice, în locul absentei trepte premergătoare antice, răzbătea trăirea primitivă a spiritului direct, despărțit în fel de fel de forme și trepte și întruchipat de mari și ciudați gânditori și poeți, precum MEISTER ECKHART, AGRIPPA, PARACELSUS, ANGELUS SILESIUS și JACOB BÖHME. Cu toții își manifestă specificul lor barbar, însă primordial viguros, printr-un limbaj violent răzvrătit, ivit din tradiție, lipsindu-se de autoritate. În această privință, alături de BÖHME, PARACELSUS era desigur exemplul cel mai potrivit. Terminologia sa filosofică este atât de individual arbitrară, încât și gnosticele (cuvinte ale puterii) le depășește cu mult prin bizarerie și obscuritate.

12 Principiul cosmogonic suprem, „Demiurgul" său gnostic, era Yliaster sau Hyaster, o nouă alcătuire hibridă de cuvinte din *hyle*

5 [„De la nimic nu se abține Agrippa:/ sfidează, știe, nu știe, plânge, râde,/ se mânie, se rușinează, le ia în râs pe toate,/ el însuși e filosof, demon, erou, zeu și de toate."]

(materie) și *astrum* (stea). Am putea traduce această noțiune prin „materie cosmică". Este cumva precum *hen* al lui PITAGORA și EMPEDOCLE sau *heimarmene* a stoicilor, o intuire elementară a materiei și forței primordiale. Formularea greco-latină nu înseamnă decât un stil expresiv potrivit vremii, un înveliș cultural pentru o străveche idee primordială, care i-a ținut sub tensiune și pe presocratici, fără ca PARACELSUS s-o fi moștenit neapărat de la ei. Căci aceste imagini primordiale aparțin omenirii și pot apărea din nou în capul oricui, indiferent de timp și loc. Este nevoie doar de împrejurări favorabile pentru redeșteptarea lor. Momentul potrivit este întotdeauna acela când se năruie o concepție despre lume și toate formele și configurațiile care treceau odinioară drept răspuns definitiv la marile enigme ale vieții și ale universului se destramă odată cu ea. Corespunde întru totul chiar regulii psihologice când toți zeii dezrădăcinați cad asupra omului și de aceea el strigă: „Ipse philosophus, daemon, heros, deus et omnia", iar dacă o religie ce preamărește spiritul începe să dispară, o imagine primordială a materiei creatoare va deveni în schimb conștientă în trăirea interioară.

În cea mai strictă opoziție față de concepția creștină despre 13
lume, principiul suprem al lui PARACELSUS este o concepție întru totul materialistă. Abia pe locul al doilea apare la el ceva spiritual, și anume *anima mundi* ivită din materie, *ideos* sau *ides*, un *mysterium magnum* sau „*Limbus maior*, o esență spiritualistă, un lucru invizibil și incomprehensibil". În el totul este cuprins în forma ideilor platoniciene, ca arhetipuri, un germene care putea să provină chiar de la MARSILIUS FICINUS. Limbus este un cerc. Universul animistic însuflețit este cercul mai mare, omul este *limbus minor*, cercul mai mic. El este microcosmosul. De aceea, totul este înăuntru și afară, jos și sus. Printre toate lucrurile, în cercul mai mare și în cel mai mic domină *corespondența, correspondentia*, o concepție care trece apoi, prin ideea lui SWEDENBORG despre *homo maximus*, într-o gigantică antropomorfizare a universului. În concepția mai primitivă a lui PARACELSUS lipsește însă antropomorfizarea. Pentru el, omul și universul reprezintă un conglomerat de materie animată, o concepție consanguină modului de examinare științific de

la sfârşitul secolului al XIX-lea, cu singura deosebire că PARACELSUS nu gândeşte încă fatal chimic-mecanic, ci primitiv-animistic. Natura lui colcăie de vrăjitoare, incubi, sucubi, diavoli, silfide şi ondine. Ceea ce anima experienţa sa sufletească este totodată şi ceea ce animă natura. Încă nu l-a ajuns moartea sufletească a materialismului ştiinţific, dar el îi pregăteşte calea către acest sfârşit. El este *încă* un animist, corespunzător primitivismului spiritului său, şi *totuşi* deja un materialist. Materia ca ceva absolut fragmentat în spaţiu este duşmanul cel mai natural al acelei concentrări a ceea ce este viu, care înseamnă suflet. În curând, lumea ondinelor şi a silfidelor îşi va atinge sfârşitul şi abia în evul sufletului îşi vor sărbători învierea, stârnind uimire că au putut fi uitate vreodată adevăruri atât de vechi. Dar este desigur mult mai simplu să admiţi că ceea ce nu înţelegi nici nu există.

14 În mare şi în mic, universul lui PARACELSUS se constituie din particule animate, din *entia*. Chiar şi bolile sunt pentru el *entia*, aşa cum există un *ens astrorum, veneni, naturale, spirituale* şi *ideale*. Marea epidemie de ciumă din vremea aceea i-o explica împăratului într-o scrisoare ca acţiune a unor sucubi zămisliţi în bordeluri. *Ens* este, în tot cazul, o „esenţă spirituală", de aceea zice el în *Buch Paragranum*: „Bolile nu sunt *corpora*, de aceea trebuie folosit spirit contra spirit". Prin aceasta PARACELSUS arată că, după teoria corespondenţelor (*correspondentia*), oricărui *ens morbi* îi corespunde un „arcanum" din natură, de pildă o plantă ori un mineral, care este medicamentul pentru boala respectivă. De aceea el nici nu definea bolile clinic ori anatomic, ci după remediile lor specifice, de exemplu, existau boli „tartarice", adică acelea care erau vindecate prin *arcanum*-ul lor corespunzător, în acest caz *tartarus*. De aceea şi preţuia mult din dogma semnelor, care pare să fi fost unul dintre principiile esenţiale ale medicinei populare din vremea aceea (adică a moaşelor, felcerilor, vrăjitoarelor, vracilor şi călăilor). După această teorie, de pildă, o plantă ale cărei frunze sunt asemănătoare mâinii este bună pentru bolile mâinii ş.a.m.d.

15 Boala este pentru el „o dezvoltare naturală, ceva spiritual, viu, o sămânţă". Am putea spune că pentru PARACELSUS boala era o co-

existență necesară, un *constituens* intrinsec vieții omenești și nu un odios *corpus alienum*, cum înseamnă ea pentru noi. De aceea, ea se și înrudește cu aceste constituente *arcana* prezente în natură, deopotrivă necesare și ținând de natură, precum bolile de om. Cel mai modern dintre medici i-ar strânge aici mâna lui PARACELSUS și i-ar spune: „Nu gândesc întru totul așa, totuși destul de asemănător". În consens perfect cu felul său de a fi, el crede că întregul univers este o farmacie, iar Dumnezeu, farmacistul suprem.

PARACELSUS este un spirit tipic pentru o mare epocă de tranziție. Intelectul său scormonitor și bătăios abia s-a eliberat dintr-o concepție despre viață spiritualistă, de care simțirea lui mai ține încă. *Extra ecclesiam nulla salus*[6] — această propoziție este valabilă în cea mai mare măsură pentru metamorfoza spirituală care-l cuprinde pe cel ce depășește cercul legendelor tradiționale despre imaginile sacre, care îi închid, ca adevăruri ultime, orizontul: el pierde toate prejudecățile liniștitoare și salutare, tocmai i s-a năruit o lume și încă nu se știe nimic despre o nouă ordine a lucrurilor. A ajuns cu totul sărac, cu totul neștiutor, ca un copilaș care nu știe nimic despre noua lume și doar cu greu și vag își poate aminti ceea ce-i spune străvechea experiență a omenirii din sângele său. Pentru el orice autoritate a pierit și trebuie să clădească o nouă lume cu mijloacele propriei experiențe. 16

În ample călătorii, nedesconsiderând nici cele mai obscure surse, și-a căpătat PARACELSUS experiența de pragmatic fără seamăn. Și așa cum a atras, fără prejudecată, materia primară a experienței sale exterioare, tot astfel a creat, chiar și din obscuritățile elementare ale sufletului său, ideile filosofice fundamentale ale operei sale. A scos la iveală arhaic-păgânescul, prefăcând cele mai rele superstiții ale poporului de jos. Spiritualismul creștin s-a preschimbat în treptele sale premergătoare preistorice, în animismul primitivilor, iar formarea intelectuală scolastică a lui PARACELSUS a creat din aceasta o filosofie care nu se apropia de nici un model creștin, ci 17

6 Nu există salvare în afara bisericii. Cuvântul latin *salus* înseamnă și „sănătate". (*N. t.*)

mai curând de gândirea celor mai detestați dușmani ai bisericii, gnosticii. Ca pe orice novator fără rețineri, care disprețuiește autoritatea și tradiția, și pe el îl amenința revenirea la ceea ce fusese respins odinioară, iar prin aceasta stagnarea fatală și absolut distructivă. Dar chiar prin faptul că, în timp ce intelectul său cutreiera în larg, recurgând la trecutul cel mai îndepărtat, simțirea lui se ținea strâns de bunurile moștenite, a fost împiedicată deplina realizare a regresului. Și tocmai datorită acestei contradicții insuportabile, regresul s-a transformat în progres. El n-a renegat spiritul în care credea simțirea sa, ci i-a alăturat contraprincipiul materiei: pământ față de cer, natură față de spirit. Prin aceasta, el nu a devenit un demolator orb, un geniu pe jumătate înșelător, ca AGRIPPA, ci un părinte al științelor naturii, un pionier al spiritului nou, așa cum îl cinstește pe drept epoca noastră. Fără îndoială, ar clătina din cap, din lumea de dincolo, la lucrurile pe care le prețuiesc îndeosebi admiratorii săi moderni. Panpsihismul n-a fost descoperirea sa cu ardoare câștigată — mai degrabă îi este proprie, ca rest primitiv, pentru *participation mystique* la natură —, ci: *materia și proprietățile ei*. Situația conștiinței din vremea sa și gradul de evoluție de pe atunci al cunoașterii nu-i permiteau deloc să vadă omul în afara totalității naturii. Acest apogeu îi era rezervat secolului al XIX-lea. Legătura indisolubilă și inconștientă dintre om și lume era pentru el un dat absolut, pentru care spiritul său a început să lupte cu armele empirismului științific. Medicina modernă, care nu mai poate concepe sufletul ca pe un simplu apendice al trupului și de aceea ia din ce în ce mai mult în considerare așa-zisul „factor psihic", se apropie într-un anume sens din nou de reprezentarea paracelsiană a materiei vii însuflețite, fapt prin care întreaga manifestare spirituală a lui PARACELSUS apare într-o nouă lumină. Așa cum PARACELSUS a fost odinioară un deschizător de drum al științei medicale, tot astfel devine el astăzi pentru noi, după cum se pare, simbolul unei schimbări însemnate a concepției noastre despre esența bolii, precum și despre esența vieții în general.

II
PARACELSUS CA MEDIC[1]

Cine este oarecum familiarizat cu scrierile acestui mare medic 18
pe care îl comemorăm astăzi știe că este pur și simplu imposibil, în cadrul unei conferințe, fie și într-o cuprindere aproximativă, să se prezinte tot ceea ce i-a făcut numele nemuritor. A fost ca un uragan puternic, care a sfâșiat și a învârtejit tot ceea ce se lăsa oarecum urnit din loc. Ca un vulcan în erupție, a răvășit și demolat, dar a și inspirat și stimulat. Nu-l poți aprecia la justa valoare: întotdeauna doar subaprecia sau supraaprecia și de aceea ești în permanență nemulțumit de propria strădanie de a pricepe satisfăcător cel puțin o parte din esența lui. Chiar și atunci când te limitezi să-l descrii doar pe „medicul" PARACELSUS, tocmai pe acest „medic" îl întâlnești pe atât de multe și diferite planuri și în chipuri atât de deosebite, încât orice încercare de prezentare rămâne o cârpăceală jalnică. Prolificitatea lui scriitoricească a contribuit doar cu puțin la decantarea unei materii nespus de încâlcite, iar în cea mai mică măsură faptul că problema autenticității unora dintre

1 [Conferință ținută cu prilejul aniversării a 400 de ani de la moartea lui PARACELSUS, în cadrul Societății elvețiene pentru istoria medicinei și a științelor naturii la adunarea anuală a Societății de cercetare a naturii, 7 septembrie 1941, Basel. Publicată mai întâi în: *Schweizerische medizinische Wochenschrift* LXXXI/40 (Basel, 1941), pp. 1153–1170. Ulterior, în: C.G. JUNG, *Paracelsica. Zwei Vorlesungen über den Arzt und Philosophen Theophrastus.* (Cf. Bibliografia.)]

scrierile sale însemnate este încă neclară, nemaivorbind de nenumăratele contradicții și de luxurianta terminologie enigmatică ce face din el unul dintre cei mai mari „tenebriones“ ai epocii. La el, totul are dimensiunea maximă; se poate spune la fel de bine: totul este exagerat. Lungi și sterpe pustiuri ale flecărelii sterile alternează cu oazele debordante ale spiritului, a cărui intensitate luminoasă te zguduie și a cărui bogăție este atât de mare, încât nu mai scapi niciodată de sentimentul neplăcut de a fi trecut undeva cu vederea lucrul esențial.

19 Din păcate, nu mă pot lăuda că sunt un specialist în PARACELSUS și că posed, prin urmare, o cunoaștere deplină cu privire la *Opera omnia Paracelsi*. Dacă ești în situația de a trebui să afli și altceva decât strict PARACELSUS, aceasta ți se poate cu greu înlesni studiind conștiincios și temeinic cele două mii șase sute de pagini ale ediției in-folio de la 1616 a lui HUSER sau chiar ediția completă mai detaliată a lui SUDHOFF. PARACELSUS este o mare sau — spus mai puțin binevoitor — un haos, iar ca personalitate umană istoric delimitată, îl putem defini ca pe un creuzet alchimic, în care oamenii, zeii și demonii acelei perioade teribile din prima jumătate a secolului al XV-lea, fiecare în parte, și-au turnat tăria specifică. Primul lucru ce te izbește la lectura scrierilor sale este temperamentul lui arțăgos și cârcotaș. Pe medicii clasici îi combate cu furie pe toată linia, ca și pe autoritățile lor, pe GALENIUS, AVICENNA, RHAZES și cum se mai numesc ei. Excepție fac (în afară de HIPOCRATE) numai autoritățile alchimice, HERMES, ARCHELAOS, MORIENUS și alții, pe care îi citează cu bunăvoință și considerație. În genere, nu combate nici astrologia[2], nici alchimia, nici vreuna dintre superstițiile populare. Din acest ultim motiv, operele sale alcătuiesc o comoară folclorică. În afara celor teologice, există desigur doar puține tratate ieșite de sub pana lui PARACELSUS care să nu cuprindă nici o aluzie la dușmănia lui fanatică față de școala oficială de medicină. Te izbești mereu de afirmații pline de sentiment, care-i trădează amă-

2 Adică nu în principiu. Interpretările abuziv-superstițioase ale astrologiei le respinge categoric.

răciunea şi supărarea personală. Se vede clar că nu este vorba nicidecum de critică obiectivă, ci mai curând de precipitarea multor dezamăgiri personale, care poate îndeosebi din această cauză sunt aşa de amare, fiindcă el nu are nici un fel de înţelegere a vinei proprii. Nu menţionez această situaţie ca să explic psihologia sa personală, ci ca să definesc una dintre impresiile fundamentale pe care le capătă lectorul scrierilor paracelsiene. La fiecare pagină, într-un fel sau altul, iese la iveală omenescul, adeseori preaomenescul acestei personalităţi atât de puternice şi de ciudate. I-a fost atribuită deviza: „Alterius non sit, qui suus esse potest", „Să nu fie al altuia ceea ce poate fi al tău", iar dacă pentru asta era nevoie de o voinţă de independenţă fără scrupule, chiar brutală, nu ne lipsesc nicidecum dovezile literare şi biografice în acest sens. Atitudinii rebele de îndărătnicie şi durităţii li se opun, în cazul lui, pe de o parte ataşamentul său faţă de biserică, pe de altă parte, duioşia sa şi empatia pentru bolnav, în special pentru cel fără mijloace.

Pe de o parte PARACELSUS este tradiţionalist, pe de alta revolu- 20
ţionar. El este conservator în privinţa adevărurilor fundamentale ale bisericii, astrologiei şi alchimiei, sceptic şi răzvrătit însă faţă de opiniile consacrate ale medicinei, şi anume din punct de vedere practic şi teoretic. În primul rând, acestei ultime circumstanţe îşi datorează celebritatea, căci mie personal mi se pare dificil de arătat ce alte descoperiri medicale de *natură principială* ar putea fi deduse de la PARACELSUS. Includerea artei chirurgicale în orizontul medicinei, ceea ce nouă astăzi ni se pare important, nu însemna pentru PARACELSUS evidenţierea unei ştiinţe noi, ci mai curând preluarea iscusinţelor bărbierilor şi felcerilor alături de cele ale moaşelor, vrăjitoarelor, vracilor, astrologilor şi alchimiştilor. Mi se pare — îl rog pe cititor să mă ierte pentru gândul eretic — că astăzi PARACELSUS ar fi fost neîndoielnic apărătorul tuturor acelor iscusinţe pe care medicina reprezentată în universităţi le exclude dintre lucrurile de luat în serios, precum osteopatia, magnetopatia, diagnoza oculară, diverse monomanii de nutriţie, vindecarea prin rugăciuni ş.a.m.d. Dacă ne imaginăm pentru o clipă stările emoţionale ale profesorilor noştri de clinică la o şedinţă a facultăţii la care

ar participa şi profesorii titulari de la diagnoza oculară, magnetopatie şi *christian science*, atunci înţelegem, fără îndoială, sentimentele neplăcute ale Facultăţii din Basel când PARACELSUS ardea manualele clasice de medicină, ţinea prelegeri în germană şi, în loc să se arate pe stradă în roba prestigioasă a medicului, îi prefera acesteia nedemnul halat al laborantului. Cu strălucita carieră la Basel a „măgarului din Einsiedeln" (cum fusese numit) se şi isprăvi rapid. Alaiul fantomatic al spiritului paracelsian era totuşi prea mult pentru medicul-cetăţean de pe atunci.

21 Avem preţioasa mărturie a unui contemporan, şi anume învăţatul *doctor medicinae* CONRAD GESSNER din Zürich, sub forma unei scrisori în latină adresată medicului personal imperial CRATO VON CRAFFTHEIM la 16 august 1561[3]. Ce-i drept, scrisoarea este scrisă după douăzeci de ani de la moartea lui THEOPHRASTUS, dar emană încă atmosfera influenţei paracelsiene. În scrisoare, GESSNER răspunde la o întrebare a lui CRATOS, că el nu are o listă a scrierilor lui PARACELSUS şi nici nu se osteneşte să-şi procure, pentru că îl consideră cu totul nedemn de a fi menţionat printre autorii respectabili sau măcar printre cei creştini, sau chiar printre cetăţenii cumsecade (*pios saltem civiliter*), aşa cum sunt şi păgânii. El şi discipolii săi ar fi eretici ariani. El ar fi vrăjitor şi ar fi avut legături cu demonii. „Carolostadius din Basel", continuă GESSNER, „zis Bodenstein[4], a trimis la tipar, aici, acum câteva luni, un tratat al lui Theophrastus, *De anatome corporis humani*. El <scilicet THEOPHRASTUS> îşi bate joc aici de medici, care-şi examinează părţile izolate ale corpului şi a căror stare, alcătuire, număr, structură ş.a.m.d. o prezintă cu atenţie, neglijând lucrul esenţial, şi anume, de care astru şi de care regiune cerească ţine fiecare parte."

22 Cu propoziţia lapidară: „Sed Typographi nostri imprimere noluerunt" — dar tipografii noştri au refuzat să-l tipărească — relatarea lui GESSNER se încheie. Din aceasta deducem că PARACEL-

3 *Epistolarum Conradi Geßneri* libri III, fol. 2^{v-r}.

4 Adam von Bodenstein, editor al tratatului *Vita longa* şi discipolul lui PARACELSUS la Basel.

sus nu se numără printre „boni scriptores". Ba chiar se află sub bănuiala de vrăjitorie de cele mai diverse feluri și — încă mai rău — de erezie arianică.[5] Ambele acuzații se refereau la delicte pedepsite cu moartea pe vremea aceea. La asemenea imputări, devine cumva explicabil așa-zisul chef de călătorie, adică neastâmpărul lui Paracelsus, datorită căruia nu s-a așezat nicăieri de-a lungul vieții, ci care l-a purtat din oraș în oraș prin jumătate de Europă. Pe drept, căci trebuia să aibă grijă de pielea lui. Ceea ce reproșează Gessner scrierii *Anatome corporis humani* este îndreptățit, în măsura în care Paracelsus zeflemisea de fapt disecțiile ce se făceau pe atunci, fiindcă medicii tot n-ar vedea nimic la organele tăiate. El ținea mai cu seamă la asocierile cosmice, așa cum le afla în tradiția astrologică. Teoria „astrum in corpore" este chiar ideea lui esențială și preferată, pe care o întâlnim pretutindeni, în cele mai diverse metamorfoze. Fidel concepției omului ca microcosmos, a pus „firmamentul" în corpul omenesc, numindu-l „astrum" sau „sydus". Pentru el era un cer endosomatic, a cărui orbită astrală nu concordă cu cerul astronomic, ci își are începutul în horoscopul individual, în „ascendent".

Exemplul lui Gessner ne-a arătat cum a fost apreciat Paracelsus nu numai de către un contemporan, ci și de un coleg competent. Acum însă trebuie să încercăm să obținem, din scrierile sale proprii, o imagine a *medicului* Paracelsus. În acest scop, aș vrea să dau, pe cât posibil, cuvântul maestrului; dar întrucât acest cuvânt este într-o „germană învechită, însă viguroasă" și pe deasupra folosește o serie de termeni rari, trebuie să intervin ici și colo comentând. 23

Funcției medicului îi aparține înzestrarea cu o știință specifică. 24
Și Paracelsus este de această părere.[6] După cât se pare, el a studiat la Ferrara, obținându-și acolo titlul de doctor în medicină.

5 Însuși Paracelsus menționează imputarea „Haeresiarcha" în *Das Buch Paragranum*, p 18

6 Aceasta, ce-i drept, cu o curioasă îngrădire! Paracelsus spune că un medic „născocit" are nevoie de o sută de ori de mai multă sârguință decât unul firesc, fiindcă ultimului îi parvine evident totul din „lumina naturală".

Acolo s-a înarmat cu cunoștințele medicinei clasice din vremea aceea, ale lui HIPOCRATE, GALENIUS și AVICENNA, după ce primise de la tatăl său o anume pregătire. Acum să ascultăm ce are el de spus despre medicul „ingenios". În *Buch Paragranum* citim[7]: „Așadar, ce este ingeniozitatea unui medic? Că el știe/ ce este de folos lucrurilor nesimțitoare <imperceptibile>/ și ce potrivnic/ ce le place și nu le place *beluis marinis* <animalelor marine>/ peștilor/ ce le este plăcut și ce neplăcut *Brutis* <celor fără rațiune> / ce-i sănătos și ce-i nesănătos: acestea sunt lucruri ingenioase/ privind lucrurile firești. Ce încă? binecuvântarea rănilor și puterea lor/ din albie sau de unde vine/ ceea ce înseamnă: ce este Melosina/ ce este Syrena/ ce sunt Permutatio, Transplantatio și Transmutatio/ și cum pot fi ele pricepute cu deplină judecată: ce este deasupra naturii/ ce este deasupra speciei/ ce este deasupra vieții/ ce este vizibil/ și ce este invizibil/ ce dă dulceață și ce amăreală/ ce e gustul/ ce este moartea/ ce folosește pescarului/ ce pielarului/ ce tăbăcarului/ ce boiangiului/ ce meșterului în metale/ și ce-i este repartizat meșterului în lemn/ ce ține de bucătărie/ ce ține de pivniță/ ce ține de grădină/ ce ține de timp/ ce știe un vânător/ ce știe un miner/ ce i se cade unui hoinar/ ce i se cade celui ce rămâne/ de ce are nevoie mersul războiului/ ce face pace/ ce dă pricină popii/ ce mireanului/ ce face starea fiecăruia/ ce este starea fiecăruia/ ce origine are starea fiecăruia/ ce-i Dumnezeu/ ce-i Satana/ ce-i otrava/ ce-i antidotul/ ce-i în femeie/ ce-i în bărbat/ ce le deosebește pe femei de fecioare/ între galben și alburiu/ între alb și negru/ și roșu și gălbui/ în toate lucrurile/ de ce o culoare colo/ alta dincolo/ de ce scurt/ de ce lung/ de ce potriveală/ de ce lipsă: și de ce această adaptare se întâlnește în toate lucrurile".

Acest citat ne introduce, așa-zicând dintr-o lovitură, în tipicul empirism paracelsian: îl vedem ca student călător pe drum de țară cu tot felul de „oameni rătăcind", trăgând în gazdă la fierarul satului, care, ca autoritate medicală, știe fel de fel de farmece lecuitoare pentru răni și sânge. El ascultă viguroase gogoși vânătorești și

7 p. 105

pescăreşti, poveşti fantastice despre animalele de pe pământ şi din apă, ceva despre gâsca sălbatică hispanică, ce se preface prin putrefacţie în broască ţestoasă, sau despre fecunditatea vântului în Portugalia, care, într-o prăjină vârâtă într-un snop de paie, zămisleşte şoareci[8]. Luntraşul povesteşte despre *Lorind*, care pricinuieşte enigmatice „zgomote şi larmă în apă"[9]. Animalele sunt bolnave şi se vindecă precum oamenii, de la băieşi auzi chiar despre boli de metale, despre lepra cuprului şi altele asemenea.[10] Toate acestea trebuie să le ştie medicul. El trebuie să cunoască miracolele naturii şi strania concordanţă a microcosmosului omenesc cu marele cosmos, şi anume, nu doar cu universul vizibil, ci şi cu invizibilele, cosmicele „arcanis", tainele. Întâlnim de îndată un asemenea *arcanum*, adică *Melosina*, despre care iarăşi ar trebui să ştie medicul. *Melosina* este o fiinţă magică; ea, pe de o parte, după cum indică numele, ţine de folclor, dar pe de alta de doctrina esoteric-alchimică a lui Paracelsus, aşa cum arată şi menţionarea în relaţie cu *permutatio* şi *transmutatio*. După concepţia lui, *Melusinele* sălăşluiesc în sânge şi, dacă sângele este străvechiul lăcaş al sufletului, atunci este de presupus că e un soi de *anima vegetativa*. El nu este în fond nimic altceva decât o variantă pentru *spiritus mercurialis*, care a fost reprezentat în secolul al XIV-lea şi al XV-lea şi ca *monstrum* feminin. Din păcate, trebuie să refuz să pledez aici mai în amănunt pentru figura feminină atât de importantă în doctrina esoterică paracelsiană. Ea ne-ar introduce prea adânc în tainele speculaţiei alchimice. Dar dacă vrei să-l prezinţi pe adevăratul Paracelsus, n-ai încotro, trebuie cel puţin să pomeneşti şi dedesubturile şi ascunzişurile acestui spirit medieval.

Să ne întoarcem iarăşi la tema noastră specială, anume la ştiin- 26
ţa medicului, cum o vede Paracelsus! În *Buch Paragranum* se

8 *Liber Azoth*, p 578 Pretinde că ar fi văzut chiar el metamorfoza gâştii sălbatice.

9 *De Caducis*, paragr. II, pp. 253 şi urm.

10 *Paragranum*, „leprositas aeris" este de altfel o cunoscută imagine alchimică. „Der Rost macht erst die Münze wert" („Doar rugina dă banului preţ") (Goethe, *Faust*, Partea a doua).

scrie: medicul „vede și știe toate bolile după înfățișarea omului"[11], (și în alt loc): „căci doftorul trebuie să crească din lucrurile dinafară/ și nu din om"[12]. „De aceea, doftorul se face [din ce vede] în fața ochilor/ și prin ce vede din față că se află îndărăt/ adică: la cele din afară vede ce-i înlăuntru. Doar lucrurile din afară îi dau miezul cunoașterii celor dinlăuntru/ altfel nu poate fi cunoscut nici un lucru lăuntric."[13] Prin aceasta trebuie spus că medicul își dobândește știința despre boală mai puțin de la omul bolnav, cât mai degrabă de la alte fenomene naturale, aparent nedepinzând de om, mai cu seamă din alchimie. „Dacă nu știm asta", zice PARACELSUS, „atunci nu cunoaștem *arcana*: Și atunci nu știm ce face cuprul/ și ce naște vitriolata/ și tot așa nu știm nici/ ce face lepra: Și nu știm nici ce-i face rugina fierului/ și nu știm nici ce fac *ulcerationes*: Și nu știm nici ce face solul/ și nici cum produce frigul durere. Cele din afară ne învață și ne arată ce beteșuguri pricinuiesc omului/ iar omul nu-și arată singur beteșugul."[14]

27 E clar: medicul recunoaște de pildă după bolile metalelor boala omului. Medicul trebuie să fie mai ales *alchimist*. El trebuie să folosească *scientia Alchimiae*, nu „cum fac spițerii din Mompellier... cu meșter-strică ai lor", adică „nătângii palavragii/ că mai bine scroafele mănâncă rahat"[15]. El trebuie să cunoască sănătatea și boala elementelor.[16] „Species Lignoru, Lapidum, Herbarum" sunt tot așa de multe *și în om*, de aceea medicul trebuie să le cunoască pe toate. De pildă, aurul este în om un „confortatiff [reconfortant] natural"[17]. Există o „știință exterioară a alchimiei", dar și o „alchimia microcosmi", sub care apare procesul digestiei. Stomacul este, după PARACELSUS, alchimistul în pântece. Mai întâi, medicul trebuie să cunoască alchimie, ca să facă medicamentele, mai ales așa-zisele *ar-*

11 *Paragranum*, p. 33.
12 *Loc. cit.*, p. 39.
13 *Loc. cit.*, p. 53.
14 *Loc. cit.*, p. 35.
15 *Labyrinthus medicorum*, cap., p. 166.
16 *Loc. cit.*, cap. III, pp. 158 și urm.
17 *Loc. cit.*, cap. IV, p. 161.

cana, precum „aurum potabile", „tinctura rebis", „tinctura procedens", „elixir tincturae" şi cum se mai numesc ele.[18] Ca de atâtea ori, aici PARACELSUS se zeflemiseşte pe el însuşi „şi nu ştie cum" zice el despre medicii academici: „Fiecare sunteţi un talmeş-balmeş străin/ şi aţi făcut nişte ciudate *dictionarios* şi *vocabularios*/ cine le vede nu scapă necufurit/ şi trimis cu aşa un amestec ciudat la spiţerie/ că mai bine l-ar avea în grădină."[19] Leacurile secrete joacă un mare rol în terapia paracelsiană (mai ales în tratarea bolilor mintale!). Ele rezultă din procedura alchimică. „Apoi în *arcanis*", zice el, „se face piatra mirosului hiacint/ piatra de ficat, alabastru, cremene granat/ argila vas nobil, nisipul perlă/ urzicile mană cerească, copitele balsam. Aici înăuntru se află descrierea lucrurilor/ pe lucrurile astea trebuie să se bazeze doftorul."[20] Şi în fine, PARACELSUS izbucneşte: „Nu-i aşa că/ Plinius n-a adus nicicând vreo dovadă? Ce a descris el atunci? ce a auzit de la alchimişti. Aşa că dacă nu ştii şi nu cunoşti cine sunt ei/ eşti un doftor nepriceput."[21] Apoi medicul are nevoie de cunoştinţe alchimice, ca să diagnosticheze de la bolile din *minera* bolile omului *per analogiam*. Şi chiar *el însuşi* este *subiectum*, adică obiectul, procesului de prefacere alchimică. Aşa „se coace", adică se maturizează.

Această remarcă dificil de înţeles se bazează iarăşi pe doctrina 28
esoterică. Alchimia nu este numai o acţiune chimică în sensul nostru, ci — iar aceasta poate într-o şi mai mare măsură — o procedură de transformare filosofică, adică un ciudat fel de yoga, în măsura în care yoga urmăreşte metamorfoze psihice. Din acest motiv, şi alchimiştii au pus în paralelă *transmutatio* cu simbolistica de metamorfozare creştin-bisericească.

Dar un medic nu trebuie să fie doar alchimist, ci şi *astrolog*[22]. 29
Căci a doua sursă de cunoaştere pentru el este *firmamentul* sau *cerul*. În *Labyrinthus medicorum*, PARACELSUS spune că stelele pe cer

18 *De morbis amentium tractatus secundus*, cap. VI, p. 73.
19 *Paragranum*, p. 32.
20 *Loc. cit.*, p. 65.
21 *Loc. cit.*, p. 80 şi, de asemenea, p. 83.
22 PARACELSUS nu face o deosebire între astronomie şi astrologie.

ar trebui „legate la un loc", iar medicul „să-și scoată de aici sentința firmamentului"[23]. Fără arta interpretării constelației astrologice, doctorul ar fi un „pseudomedicus". Căci firmamentul nu-i doar cosmicul cer înstelat, ci un *corpus*, care, la rândul lui, înseamnă o parte sau un conținut al corpului omenesc vizibil. „Unde se află *corpus*", zice el, „acolo se adună și acvilele... Acolo unde este leacul, acolo se adună și doftorii."[24] „Corpus" ceresc este o corespondență[25] corporală a cerului astrologic. Și în măsura în care constelația astrologică permite diagnoza, există totodată indiciul pentru terapie. În acest sens există în firmament și „leacul". Doctorii „se strâng" în jurul „corpus"-ului ceresc, ca vulturii în jurul stârvului, fiindcă, după cum spune PARACELSUS printr-o comparație nu tocmai de gust, „stârvul luminilor naturale" s-ar afla în firmament. „Corpus sydereum" este, cu alte cuvinte, *sursa luminării* prin „lumen naturae", „lumina naturală", care joacă cel mai mare rol imaginabil nu numai în scrierile autorului nostru, ci și în întregul său mod de a înțelege lucrurile. Formularea intuitivă a acestei concepții este, după modesta mea părere, cel mai important act de istorie spirituală, pentru care nimeni să nu pizmuiască nemuritoarea glorie postumă a lui PARACELSUS. Această concepție i-a influențat, ce-i drept, pe contemporani și încă mai mult generațiile următoare ale așa-zișilor gânditori mistici. Dar în importanța ei latentă general-filosofică și special gnoseologică nu și-a împlinit încă maxima posibilitate de dezvoltare. Viitorul va mai avea de spus despre asta.

30 Medicul trebuie să cunoască acest cer lăuntric. „Apoi [dacă] știe cerul doar pe afară/ rămâne un astronom și un astrolog: [dacă] îl rânduiește în om/ știe două ceruri. Acum fac două, știind un doftor partea/ la care se referă sfera de sus. Acum asta trebuie să se afle aici în doftor fără beteșug/ că el știe *Caudam Droconis* în om/ și știe Arietem și Axem Polarem/ știe Lineam Meridionalem/ Orientul

23 Cap. II, p. 156.

24 *Loc. cit.*, p. 157.

25 Un „corpus" în om corespunde astrului de sus (*Paragranum*, p. 49). Ca în cer, stelele plutesc și în corp liber, netulburate, au influență invizibilă precum *arcana* (*loc. cit.*, p. 50).

său/ Occidentul său." „La cele din afară vede lăuntrul." „Așadar, în om un firmament/ ca în cer/ nu însă dintr-o bucată/ ci există două. Apoi mâna/ lumina de întuneric a despărțit/ și mâna a făcut cerul și pământul/ a făcut asta și jos, în microcosmos/ a luat de la cel de sus/ și închis în pielea omului/ tot ceea ce cuprinde cerul. De aceea ne este cerul din afară un indicator al cerului dinlăuntru: Apoi cine vrea să fie doftor/ care să nu cunoască cerul din afară? Căci în acest cer suntem noi și el ne stă înaintea ochilor: Și cerul în noi/ nu ne stă înaintea ochilor/ ci îndărătul lor/ de aceea nu-l putem vedea. Căci cine vede înăuntru prin piele? nimeni."[26]

Ne amintim aici fără să vrem de celebra expresie a lui KANT de- 31
spre „cerul înstelat deasupra mea" și despre „legea morală în mine", al cărei „imperativ categoric" a înlocuit cu desăvârșire din punct de vedere psihologic stoica *heimarmene*, constrângerea stelelor. Este neîndoielnic că intuiția lui PARACELSUS a fost influențată aici de ideea fundamental ermetică a „cerului de sus, cerului de jos"[27]. El a întrevăzut în concepția sa despre cerul lăuntric pesemne o imagine primordială, care, de dragul propriei sale naturi, i-a fost dată nu numai lui, ci multora în diferite timpuri și locuri. În fiece om, zice el, există un cer deosebit, întreg și nesfărâmat. „Căci un copil/ care este zămislit/ își are de acum cerul lui."[28] „Cum este cerul mare/ așa îi imprimă el cerul la naștere."[29] Omul își are „tatăl... în cer/ și în aer/ și este un copil făcut și născut din aer și din firmament". Există o „Linea lactea" în cer și în noi. Galaxia trece prin pântece.[30] Așa

26 *Paragranum*, pp. 52 și urm.

27 PARACELSUS cunoaște în tot cazul textul *Tabula smaragdina*, care este o autoritate clasică a alchimiei medievale. Textul sună: „Quod est inferius, est sicut quod est superius. Quod est superius, est sicut quod est inferius. Ad perpetranda miracula rei unius".

28 *Paragranum*, p. 57.

29 *Loc. cit.*, p. 57.

30 *Loc. cit.*, p. 48. Cf. descrierea clară în *De ente astrali (Fragmenta ad Paramirum*, pp. 112 și urm.): „Cerul e un spirit/ și un abur în care sălășluim întocmai ca o pasăre în timp. Nu singure stelele/ sau Luna/ ș.a.m.d. fac cerul/ ci sunt stele la noi/ și acestea îl fac/ pe care noi nu le vedem și sunt în noi... Duplex est Firmamentum, Coeli et Corporum, et illa habent concordantiam ad inuicem, et

sunt *poli* și *zodiacus* în trupul omenesc. „Este necesar ca un doftor ascendentul/ conjuncția/ exaltarea planetelor/ etc. și orice constelație să cunoască/ să înțeleagă și să știe: Și după cum știe afară/ în tată așa urmează acum și după aceea/ cum aduce el pe om/ pentru că numărul oamenilor este așa de mare/ și sunt mulți: când găsește el cerul în concordanța sa/ când sănătos/ când bolnav/ când început/ când deznodământ/ când sfârșit/ când moarte. Căci cerul este omul/ și omul este cerul/ și toți oamenii un cer/ și cerul doar un singur om."[31] Așa-zisul „tată în ceruri" este chiar cerul înstelat. Cerul este *homo maximus*, iar *corpus sydereum* este, dacă ne este îngăduit să spunem astfel, reprezentantul lui *homo maximus* în individ. „Apoi omul nu s-a născut din om: căci în primul om n-a preexistat nici un om/ ci creatura/ și din cele create este Limbus/ și Limbus a devenit omul/ și omul a rămas Limbus. Așa cum a rămas el acum/ așa trebuie să fi fost cândva/ căci este închis cu pielea (și nimeni nu vede înăuntru/ și influența nu este vizibilă în el) și trebuie luat din tată/ și nu din sine însuși. Căci cerul din afară și cerul lui sunt un cer/ dar două părți. Cum un tată și un fiu sunt doi/ este o anatomie/ care îl cunoaște pe unul/ îl cunoaște și pe celălalt."[32]

32 Tatăl ceresc, și anume omul mare, cade și el bolnav, și din aceasta se pot întocmi o diagnoză și o prognoză pentru om. Cerul este însă, cum spune PARACELSUS, propriul său medic, „ca un câine pentru rănile sale", ceea ce nu este cazul pentru om. De aceea omul trebuie, cum zice el, „să-i dea tatălui său bolile și sănătatea. Și văzând/ Marte a făcut membrul/ l-a făcut Venus/ l-a făcut Luna" ș.a.m.d.[33] Ceea ce înseamnă evident că medicul ar trebui să deducă boala și sănătatea din starea tatălui, deci a cerului. Constelația este într-adevăr etiologică. „Apoi toată infecția urcă în astru", zice el, „și din astru vine apoi în om: Adică/ așa cum este în cer/ așa

non Corpus ad Firmamentum… tăria omului vine din firmamentul de sus/ și toată puterea lui stă în el. Cum același este puternic ori slab, așa este și firmamentul în corp…"

31 *Paragranum*, p. 56.

32 *Loc. cit.*, p. 55.

33 *Loc. cit.*, p. 60.

cade asupra omului. Asta nu înseamnă/ că cerul se năpustește înlăuntrul omului: De asta noi nu trebuie să facem fum, după plac: Ci astrele în om/ adică rânduit în mâna Domnului/ să imite/ ceea ce cerul în afară începe și naște/ de aceea trebuie apoi și în om. Așa cum Soarele printr-un geam apare/ Luna pe pământ dă/ o lumină: Dar nu dăunează omului, adică trupului său prin boală. Căci cu cât mai puțin Soarele vine chiar în acel loc/ la fel de puțin vin în oameni astrele/ și razele lor nu-i dau omului nimic: Căci nu Corpora trebuie să facă/ și nici razele/ ci Corpora Microcosmi Astralia sunt/ cele care moștenesc alcătuirea tatălui."[34] „Corpora Astralia" echivalează cu deja menționatul *corpus sydereum sive astrale*. În alt loc, el spune că „de la tatăl vin bolile"[35] și nu din om, așa cum carii nu vin din lemn.

Așa cum *astrum* este important pentru diagnoză și prognoză, 33
tot așa și pentru *terapie*. „Căci de aici se trage pricina/ că cerul îți este neprielnic/ și nu-ți suferă doftoria/ încât să nu izbutești nimic: Cerul trebuie să te îngăduie. De aceea, iscusința se află aici, în locul/ în care tu nu trebuie să spui/ roinița e o izmă/ maghiranul e căpetenia: așa vorbesc cei fără minte. Acestea se află în Venus și în Lună: dacă le vrei/ așa cum zici,/ trebuie să ai un cer prielnic/ altfel n-o să fie de leac. Aici stă greșeala/ care s-a răspândit în lecuiri: Pune-l să ia/ dacă-i ajută,/ i-ajută. Așa/ practică poate orice argat/ nu-i nevoie să fii un Avicenna/ sau un Galenius."[36] Dacă medicul pune într-o legătură corectă *corpus astrale* cu cerul, cu Saturnul fiziologic, adică, va să zică splina, sau cu Jupiter, respectiv ficatul, atunci este, cum spune PARACELSUS, „pe drumul cel bun". „Iar apoi să știe să-i supună pe Marte cel astral și pe cel crescut <și anume *corpus astrale*>/ și să-i conjuge și să-i compare: Căci în asta stă lovitura/ cu care nu m-a nimerit vreodată din prima vreun doftor. Deci să fie înțeles/ că leacul trebuie pregătit în astre/ și că va deveni astru. Căci stelele de sus îmbolnăvesc și omoară/ dar și lecuiesc. Dacă trebuie să se întâmple ceva/ nu se poate fără astre. Căci trebuie s-o faci prin

34 *Loc. cit.*, p. 54.
35 *Loc. cit.*, p. 48.
36 *Loc. cit.*, p. 73.

astre/ deci pe calea/ pe care ai pregătit-o/ ca la aceeași știință leacul prin mijlocirea cerului să fie făcut și pregătit."[37] Medicul trebuie „să cunoască leacurile după stea/ căci deasupra și dedesubt sunt *astra*. Și pentru că leacul nu folosește la nimic fără cer/ trebuie să fie mânuit de cer". Adică, influența astrală trebuie să conducă și procedura alchimică, respectiv producerea remediilor secrete. Cum spune PARACELSUS: „Și mersul cerului învață mersul și stăpânirea focului în Athanor[38]. Căci virtutea/ ce stă în safir/ cerul o dă prin solutionem/ și coagulationem/ și fixationem"[39]. Despre folosirea practică a medicamentului el spune că acesta este „în voia stelelor/ și este mânuit și condus de astre. Deci ceea ce ține de minte/ va fi condus la minte de către Lună: ceea ce ține de splină/ va fi condus la splină de către Saturn; ceea ce ține de inimă/ va fi condus la inimă de către Soare; și așa prin Venus la rinichi/ prin Iovis (Jupiter) la ficați/ prin Marte la fiere. Și nu doar cu aceștia/ ci și cu alții/ care nu pot fi spuși"[40].

34 Numele bolilor trebuie, de asemenea, puse în legătură cu astrologia, ca „anatomia", prin care PARACELSUS, după cum s-a arătat, nu înțelege altceva decât structura astrofiziologică a omului, însă nici pe departe ceea ce a înțeles prin asta un VESAL. După el, anatomia trebuie concepută ca o concordanță cu „machina mundi". N-ar fi de ajuns să lauzi corpul, „ca un țăran/ care vede o psaltire"[41]. „Anatomia" înseamnă pentru el un fel de analiză. Cum spune el: „Magica ist Anatomia Medicinae... Așadar, *magica* analizează toate *corpora* medicamentului"[42]. Anatomia înseamnă pentru el însă și ceva ca amintirea științei originare, înnăscute a omului, care i-a fost dezvăluită prin *lumen naturae*. Așa spune el în *Labyrinthus medicorum*: „Câtă osteneală și trudă a folosit cel puțin o mie de ori

37 *Loc. cit.*, pp. 72 și urm.
38 Cuptorul alchimic.
39 *Paragranum*, p. 77.
40 *Loc. cit.*, p. 73. Este vorba aici, de asemenea, despre vechi reprezentări alchimice.
41 *Labyrinthus medicorum*, cap. IV, p. 162.
42 *Loc cit.*, cap. IX, p. 177.

Artifex[43]/ să-i smulgă din memorie omului această anatomie/ ca el să uite nobila artă/ şi l-a provocat la închipuiri şi la alte născociri în care nu-i nici un meşteşug/ şi aşa să-şi piardă vremea pe pământ fără folos. Iar cel care nu ştie nimic, acela nu iubeşte nimic... Acela însă care înţelege/ acela iubeşte/ acela bagă de seamă/ acela vede"[44].

În legătură cu numele bolilor el crede că ar trebui alese după zodiac şi planete şi ar trebui să sune cumva: *morbus leonis, sagittarii, Martis* ş.a.m.d. Dar chiar şi el însuşi s-a ţinut foarte puţin de asta. El uită adesea cum a numit odată un lucru şi născoceşte apoi un alt nume, ceea ce, în treacăt fie spus, nu uşurează nicidecum înţelegerea scrierilor sale. 35

Vedem că la PARACELSUS etiologia, diagnoza, prognoza, terapia, terminologia patologică, farmacognozia şi prepararea medicamentelor sunt toate în relaţie directă cu datele astrologice şi — *last not least* — chiar oportunităţile practicii. Iată cum li se adresează colegilor săi: „Trebuie să vă îndreptaţi în aşa fel în ştiinţă cu toţii, voi, medicilor, ca să cunoaşteţi izvorul fericirii şi al nefericirii:/ fiindcă dacă voi nu puteţi/ leacurile n-au putere"[45]. Asta înseamnă întrucâtva că în cazul predicţiilor nefavorabile ce pot fi aflate din horoscopul bolnavului, medicul să aibă posibilitatea de a dispărea, ceea ce, având în vedere duritatea vremurilor de atunci, după cum aflăm şi din biografia marelui CARDANUS, nu era deloc nepotrivit. 36

Dar nu numai alchimist şi astrolog trebuie să fie medicul, ci şi *filosof*. Ce înţelege PARACELSUS prin „filosofie"? Ca să anticipăm, filosofia, cum o înţelege el, nu are pur şi simplu nimic de-a face cu conceptul nostru de astăzi. La el este vorba despre — cum am spune noi — o chestiune ocultă. Să nu uităm că PARACELSUS este întru totul alchimist şi se ocupă cu vechea filosofie a naturii, care, în opoziţie cu opinia modernă, are mult mai puţin de a face cu gândirea decât cu *trăirea*. În tradiţia alchimistă, expresiile *philosophia, sapientia* şi *scientia* sunt în esenţă identice. Deşi pe de o parte ele 37

43 Diavolul.
44 *Labyrinthus medicorum*, cap. IX, p. 178.
45 *Paragranum*, p. 67.

au fost folosite ca idei abstracte, pe de altă parte însă, în mod straniu, sunt prezentate drept ceva material sau cel puțin conținut[46] în materie și definite după ea. Ele apar ca argint viu, respectiv Mercurius, plumb, respectiv Saturnus, aur, respectiv *aurum non vulgi*, sare, respectiv *sal sapientiae*, apă, respectiv *aqua permanens* ș.a.m.d. Adică: aceste materii sunt *arcana* și, ca ele, și filosofia este un *arcanum*. Practic, rezultă de aici că filosofia este, într-o măsură, ascunsă în materie și de aceea și este de descoperit în materie.[47] Este vorba, evident, de proiecții psihologice, adică de o stare spirituală elementară evident existentă încă în epoca lui PARACELSUS, al cărei simptom esențial este *identitatea inconștientă* dintre subiect și obiect.

38 Mi s-a părut necesar să fac din capul locului aceste precizări, pentru că ele ar putea înlesni înțelegerea conceptului paracelsian de filosofie. Iată cum se întreabă PARACELSUS: „Căci ce este natura altfel decât filosofia?"[48] Ea este în om și în afara lui. Ea este ca o oglindă, iar aceasta se compune din patru elemente, căci în elemente se reflectă microcosmosul[49]. Îl putem recunoaște după „mama"[50] lui, adică din materia elementelor. Există de fapt „două filosofii"(!), și anume cea din *sphaera* de sus și cea din *sphaera* de jos. Cea de jos se referă la *mi-*

46 De aici rezultă întrebuințarea ciudată, dar specific alchimică, a limbajului, de pildă „Illud corpus est locus scientiae, congregans illam" etc. (MYLIUS, *Philosophia reformata*, p. 123).

47 *Liber quartorum* (sec. X) vorbește nemijlocit depre „extragerea ideilor". Iată textul respectiv: „Sedentes super flumina Eufrates, sunt Caldaei, stellarum periti, et iudiciorum earum, ei sunt priores, qui adinvenerunt extrahere cogitationem". Acești locuitori de pe malul Eufratului sunt probabil sabeii sau harraniții; activității lor erudite îi datorăm transmiterea unui șir întreg de tratate de științe ale naturii de origine alexandrină. Ca și la PARACELSUS, și aici găsim legătura între metamorfoza alchimică și influențele astrelor. Iată cum se spune (în același loc): „Qui sedent super flumina Eufrates, converterunt corpora grossa in speciem simplicem, cum adiutorio motus corporum superiorum" etc. (*Theatrum chimicum*, vol. V, p. 144). Cf. cu „extrahere cogitationem" paracelsianul „attrahere scientiam atque prudentiam" (vezi paragraful 39).

48 *Paragranum*, p. 26.

49 *Loc. cit.*, p. 27.

50 *Loc cit.*, p. 28.

nera, cea de sus la *astra*[51]. Ultima este de fapt astronomie, şi de aici se vede cât de puţin separată este la PARACELSUS noţiunea de filosofie de cea de *scientia*. Aceasta devine întru totul clar când auzim că filosofia se referă la pământ şi apă, iar astronomia, în schimb, la aer şi foc[52]. Filosofia este cunoaşterea sferei de jos. Ca şi *scientia*, ea este înnăscută tuturor creaturilor naturii, aşa, de pildă, părul face pere doar prin propria sa *scientia*. Aceasta este o influenţă *ascunsă în natură*. Ea este ascunsă şi în om, şi este nevoie de „magica" pentru a dezvălui acest *arcanum*. Orice altceva, spune el, este „fantezie goală/ şi lăudăroşenie/ din care se nutresc fantaştii". Acest *donum scientiae* trebuie adus „la cele alchimice în cel mai înalt grad"[53]. Adică, *scientia* va fi distilată, sublimată şi rafinată ca o materie chimică. Dacă „*scientiae* ale naturii" nu există în medic, atunci, spune el, „rătăceşti de colo-colo/ şi nu ştii bineînţeles nimic/ decât să trăncăneşti din gură"[54].

Aşa că nu-i de mirare că filosofia este şi o practică. El zice în 39
Fragmenta medica: „În filosofie se află cunoaşterea/ întreg *globul*/ şi aceasta prin practică. Căci filosofia nu-i nimic/ decât *practica globuli* sau *sphaerae*... Filosofia te învaţă puterea şi calitatea/ lucrurilor de pe pământ şi din apă... De aceea îţi spun despre filosofie/ că la fel ştie cum este un filosof pe pământ/ cât şi în om. Atunci este un filosof al pământului/ unul al apei" etc.[55] Aşadar, există în om un „filosof în acelaşi sens ca un alchimist, iar ultimul, după cum am auzit noi, nu-i altceva decât un mag. Aceeaşi funcţie se află însă şi în pământ, din care în acest caz poate fi „scoasă" filosofia. La aceasta face aluzie textul nostru prin *practica globuli*, care înseamnă anume tratarea alchimică pentru *massa globosa*, adică pentru *prima materia*, substanţa secretă propriu-zisă. Filosofia înseamnă, aşadar, metodă alchimică[56]. Cunoaşterea filosofică este de fapt pentru PA-

51 *Loc. cit.*, p. 13; mai departe, p. 33.
52 *Loc. cit.*, p. 47.
53 *Labyrinthus medicorum*, cap. VI, pp. 168 şi urm.
54 *Loc. cit.*, cap. VI, p. 170.
55 *Fragmenta medica*, liber quatuor columnarum medicinae, p. 132.
56 Şi aici PARACELSUS se dovedeşte alchimist conservator. Alchimia şi-a definit încă din Antichitate cvadruplul ei *procedere* drept τετραμερεῖν τὴν φιλοσοφίαν:

RACELSUS o activitate a obiectului, de aceea o numeşte o „azvârlire". „Copacul... dă fără alfabet numele de copac" şi el spune într-o oarecare măsură ce este şi ce conţine el, la fel ca şi astrele care şi ele conţin „sentinţa lor pe firmament". Astfel poate PARACELSUS să spună că „Archasius" al omului[57] atrage „scientiam atque prudentiam"[58]. Da, el recunoaşte cu mare modestie: „Ce descoperă omul de la sine sau prin sine? Nici măcar să pună un petic la o pereche de pantaloni".[59] Pe deasupra, nu puţine din iscusinţele medicului au fost „dezvăluite de diavol şi de spirite"[60].

40 Nu vreau să înmulţesc citatele. Din cele spuse, ar trebui să reiasă clar că şi *filosofia* medicului este o chestiune misterioasă. Este aproape de la sine înţeles că PARACELSUS este un mare admirator al *magiei* şi al *ars cabbalistica*, „Gabal". Dacă un medic nu cunoaşte magia, „atunci este un rătăcit şi un amator în leacuri/ mai degrabă îndreptat spre înşelătorie/ decât spre adevăr... *Magica* <îi> sunt praeceptor... şi pedagogus"[61]. Corespunzător, şi PARACELSUS a schiţat multe amulete şi *sigilla*[62] şi prin asta şi-a atras, nu fără vină, faima rea a vrăjitoriei. Viitorilor medici — iar această perspectivă

„împărţirea filosofiei în patru părţi" (BERTHELOT, *Collection des anciens alchimistes grecs*, III, XLIV, 5, p. 219).

57 „Archasius" este identic cu „Archeus", căldura vitală interioară a aşa-zisului Vulcanus. Pare să fie localizat în pântece, unde se îngrijeşte de digestie şi produce „hrana", precum „Archeus Terrae" metalele. El este alchimistul pământului, care concentrează „focul mineral în munţi" (*De transmutationibus rerum naturalium*, lib VII, 305). Nici această idee nu e originală. O găsim încă în *Liber quartorum* harranii. „Archeus" se numeşte acolo „Alkian" sau „Alkien". „Alkian est... spiritus nutriens et regens hominem, per quem fit conversio nutrimenti, et generatio animalis, et per ipsum consistit homo..." (*Theatrum chemicum*, vol. V, p. 152). „Alkien terrae, est Alkien animalis: In finibus terrae... sunt vires..., sicut vires animalis [sic] quas vocant medici alkien" (*loc cit*, p. 191).

58 *De vita longa*, liber I, cap. IX, p. 26.

59 *Paragranum*, p. 98.

60 *Von dem Podagra*, p 145.

61 *Labyrinthus medicorum*, cap. IX, p. 177.

62 *Archidoxis magicae*, Huser II, Partea a zecea: catalogus (comp. şi Sudhoff XIV, p. 437 şi urm).

către vremurile ce vor veni este întru totul definitorie pentru el — le spune: „Veţi deveni geomanţi/ veţi deveni adepţi/ veţi deveni archei/ veţi deveni spagyri, veţi avea Quintum Esse[63]" etc. Dacă visul chimic al alchimiei s-a realizat, atunci PARACELSUS a presimţit cu clarviziune medicina chimică de astăzi.

Înainte de a ajunge la capătul expunerii mele, din păcate prea 41
sumară, aş dori să mai evidenţiez încă un aspect deosebit de important al terapiei sale, anume cel *psihoterapeutic*. PARACELSUS mai cunoaşte încă străvechea metodă a *discuţiei despre boală*, despre care ne dă exemple atât de potrivite din epoca veche egipteană încă *Papyros Ebers*[64]. PARACELSUS numeşte această metodă „Theorica". Şi anume, există, cum spune el, o Theorica Essentiae Curae şi o Theorica Essentiae Causae, dar cum adaugă el numaidecât: „Theorica curae et causae sunt alăturate şi întreţesute". Ceea ce are el acum de spus bolnavului reiese din *Modul propriu de a fi al medicului*: „trebuie să fie desăvârşit, altfel nu poate împuşca nimic". *Lumina naturii* trebuie să-l instruiască, adică el trebuie să acţioneze intuitiv, căci numai prin luminare va fi înţeles „textus libri Naturae". „Theoreticus medicus" trebuie *să vorbească din Dumnezeu*, căci Dumnezeu l-a creat pe medic[65] şi medicamentele, şi aşa cum teologul îşi ia adevărul din revelaţia Sfintei Scripturi, tot aşa, medicul din lumina naturii. Pentru el, Theorica este „Religio medica". El oferă un exemplu cum se cuvine să practici Theorica, deci cum să-i vorbeşti unui pacient: „Sau cineva este hidropic, spune/ că ficatul i s-a răcit/ etc. Şi atunci este înclinat spre hidropizie (dropică): astfel de *rationes* sunt mult prea puţine. Dar dacă tu spui/ că este un *semen* meteoric, care devine ploaie/ şi ploaia cade de sus în jos/ din *mediis interstitiis* în părţile de jos/ şi se face apoi din sământă/ o apă/ un iaz/ un lac: atunci ai nimerit-o. Căci aşa cum vedeţi un cer fru-

63 *Paragranum*, p. 21.

64 Sec. XVI î Hr. Cf. EBERS, *Papyros Ebers. Das hermetische Buch uber die Arzneimittel der alten Agypter*.

65 Dumnezeu l-ar plăcea cel mai mult dintre toţi pe medic. De aceea, acesta nu are voie să fie „fantomă"/„nălucă" (Larvenmann), ci ar trebui să fie adevărat (*Paragranum*, p. 95).

mos şi limpede/ pe care nu există nici un nor: tot aşa într-o clipă/ se înalţă un norişor/ care creşte şi creşte şi nimiceşte/ că într-un ceas ploaie mare/ grindină/ torente de ploaie etc. din el se fac/ Atunci ar trebui şi noi teoreticienii să ştim/ despre temeiul medicinei în boală".[66] Se vede cât de sugestiv trebuie să acţioneze asupra bolnavului acest discurs. Comparaţia meteorologică determină precipitaţii: îndată se vor deschide zăgazurile trupului şi se va scurge *ascites*. Asemenea stimulare psihică, chiar şi la bolile trupeşti, nu este nicidecum de subapreciat, şi sunt convins că mai multe cure miraculoase ale maestrului nostru se explică prin excelentele sale Theorica.

42 Despre atitudinea medicală faţă de bolnav el spune multe lucruri bune. Din mulţimea formulărilor sale, aş vrea să citez la sfârşit câteva, însă foarte frumoase, din *Liber de caducis*[67]. „Dintre toate lucrurile, mai întâi este/ mare nevoie de milă/ care trebuie să fie înnăscută într-un medic." „Unde nu există iubire/ nu există iscusinţă." Doctorul şi medicamentul „nu înseamnă ambele altceva/ decât o milă dăruită nevoiaşilor/ de la Domnul". Din „lucrarea iubirii" se naşte iscusinţa. „Cu asemenea milă şi iubire trebuie să fie înzestrat doftorul să se poarte nu mai puţin/ ca şi Dumnezeu faţă de oameni." Mila este un „dascăl pentru doftori". „Eu supus domnului/ domnul mie/ Eu lui/ în afara slujbei mele/ şi el mie/ în afara slujbei lui. Aşa este câte unul în slujba altuia/ şi în asemenea iubire/ unul celuilalt i s-a supus." Medicul este „mijlocul <prin care> natura a fost pusă în lucrare... leacul creşte de bunăvoie/ şi răzbate din pământ/ fără ca noi să-l poftim". Ceea ce face medicul nu-i lucrarea sa. „Exercitarea acestei profesii stă în inimă: dacă inima ta e falsă,/ şi medicul din tine va fi fals." „Nu că el ar spune împreună cu Satan cel disperat/ Este imposibil." De aceea, trebuie să te încrezi în Dumnezeu. Căci mai degrabă vor „vorbi cu tine ierburile şi rădăcinile/ înlăuntru(l tău) cine are puterea/ de care ai avea ne-

66 *Labyrinthus medicorum*, cap. VIII, pp. 175 şi urm.

67 „Paragraphus primus", pp. 245, 246, 247, 248 şi 249.

voic". „Doftorul s-a ospătat la masa/ la care musafirul poftit n-a venit."

Cu aceasta am ajuns la capătul expunerii mele. Sunt mulțumit 43
dacă am reușit să vă mijlocesc măcar câteva impresii despre personalitatea pe cât de ciudată, pe atât de genială, ca și despre aura spirituală a celebrului medic, pe care contemporanii l-au numit, pe drept, „Lutherus medicorum". PARACELSUS este una dintre acele figuri de seamă ale Renașterii care și astăzi, după patru sute de ani, sunt încă problematice pentru noi prin profunzimea lor.

III
SIGMUND FREUD CA FENOMEN DE ISTORIE A CULTURII[1]

44 A privi pe cineva încă din timpul vieţii din punct de vedere istoric este o misiune întotdeauna delicată şi riscantă. Dar dacă lucrarea de o viaţă şi sistemul de idei ale cuiva ni se pezintă ca încheiate, precum în cazul lui FREUD, atunci este mai curând posibil să-i înţelegem condiţionarea şi însemnătatea istorică. Teoria sa, care în trăsăturile ei principale ar putea fi familiară oricărui amator cultivat din zilele noastre, nu are nici un fel de ramificaţii imprevizibile, nu cuprinde nici un fel de componente străine ale căror origini să se afle în alte domenii ale ştiinţei şi, în fine, se bazează pe câteva principii transparente, care domină şi străbat exclusiv întreaga materie ideatică a lui FREUD. În plus, creatorul acestei teorii a şi identificat-o cu metoda sa, „psihanaliza", şi a creat astfel un sistem rigid, care i se impută pe drept ca absolutism. Pe de altă parte însă, această conturare extraordinară a unei teorii în istoria ştiinţei are avantajul esenţial de a se detaşa distinct de fundalul ei filosofic şi ştiinţific ca fenomen neobişnuit, unic în felul său. Nicăieri nu se amestecă cu alte concepţii contemporane şi nicăieri nu se bazează conştient pe antecedente din istoria spiritului. Această impresie de

1 [Apărut pentru prima dată în: *Charakter. Eine Vierteljahresschrift für psycho-diagnostische Studien und verwandte Gebiete*, I/1 (Berlin, septembrie 1932). JUNG a fost colaborator la această revistă, împreună cu ALFRED ADLER, GORDON W. ALLPORT, MANFRED BLEULER, LUCIEN LÉVY-BRUHL şi alţii. Ulterior în C.G. JUNG, *Wirklichkeit der Seele* (cf. Bibliografia).]

nedependenţă este sporită şi mai mult de o terminologie singulară, care uneori atinge jargonul subiectiv. Face impresia că această teorie, aşa cum a dorit-o Freud, s-ar fi format exclusiv în cabinetul de consultaţie medicală, în afara lui însuşi inoportună tuturor şi un ghimpe în carnea ştiinţei „academice". Şi totuşi, nici chiar ideea cea mai originală şi independentă nu cade din cer, ci se dezvoltă dintr-o întreţesere obiectivă, în care toţi contemporanii — indiferent dacă recunosc conştient ori nu — sunt foarte strâns legaţi unul de celălalt.

Freud se bazează pe condiţii istorice preliminare, care au făcut 45
într-adevăr necesară apariţia sa, şi anume ideea sa fundamentală despre *refularea sexualităţii*, care este în modul cel mai clar condiţionată din punctul de vedere al istoriei culturii. Freud se află, ca şi mai marele său contemporan spiritual, Nietzsche, la sfârşitul epocii victoriene, care nu dobândise încă pe Continent un nume la fel de convingător, deşi în ţările germanice şi protestante era tot atât de caracteristică precum în cele anglo-saxone. Epoca victoriană este o epocă a refulării, o încercare spasmodică de a menţine artificial în viaţă idealurile anemice ale decenţei în cadrul burghez prin moralitate. Aceste „idealuri" erau ultimele rămăşiţe ale reprezentărilor generale religioase medievale şi fuseseră grav zdruncinate puţin mai înainte de Iluminismul francez, precum şi de revoluţia care a urmat. Prin aceasta, şi în domeniul politic vechile adevăruri deveniseră găunoase, ameninţând să se năruiască. Era întrucâtva prea devreme şi, prin urmare, întregul secol s-a cramponat oarecum spasmodic să mai menţină în viaţă Evul Mediu creştin pe cale de dispariţie. Revoluţiile politice au fost înăbuşite, încercările de eliberare morală au fost împiedicate de opinia publică burgheză, iar filosofia critică de la sfârşitul secolului al XVIII-lea a condus mai întâi la încercări sistematic reînnoite de a îngrădi lumea într-o reţea de idei după modelul medieval. Dar în cursul secolului al XIX-lea, Iluminismul a răzbit treptat, şi anume îndeosebi sub forma materialismului şi a raţionalismului ştiinţific.

Acesta este solul fertil din care s-a ivit Freud şi ale cărui semne 46
spirituale i-au condiţionat destinul. El are pasiunea iluministului

— unul dintre citatele sale preferate este voltairianul „Écrasez l'infâme" —, cu satisfacție el arată ce „se ascunde de fapt îndărăt", și toate manifestările sufletești complexe, precum arta, filosofia și religia, i se par a fi suspecte, „nimic altceva decât" refulări ale instinctului sexual. Această atitudine esențial reductivă și negativă față de valorile recunoscute ale culturii se fundamentează în cazul său pe o condiționare istorică. El vede cum îl silește epoca sa să vadă. Cel mai limpede iese aceasta la iveală în scrierea sa *Die Zukunft einer Illusion (Viitorul unei iluzii)*, în care el schițează o imagine despre religie care corespunde până în cele mai mici amănunte exact prejudecății epocii materialiste.

47 Pasiunea sa iluministă pentru explicația negativă se bazează pe o circumstanță istorică, anume că epoca victoriană s-a folosit de valorile culturii pentru a falsifica întru totul concepția burgheză despre lume; printre aceste mijloace, religia — tocmai o religie de refulare — a jucat rolul principal. Această imagine falsă despre religie îi plutește lui FREUD pe dinaintea ochilor. Același lucru este valabil și despre imaginea omului: însușirile sale conștiente — victorian: *persoana* sa falsificată după calapod idealist — se bazează pe obscure fundaluri corespunzătoare, și anume pe sexualitate infantilă refulată; da, orice talent ori creație pozitivă se bazează pe un minus infantil, corespunzând *bon mot*-ului materialist: „Omul este ceea ce mănâncă".

48 Privită istoric, această concepție despre om este o reacție herostratică împotriva tendinței epocii victoriene de a vedea totul în „roz" și de a defini totul „sub rosa", căci era epoca „ipocriziei" spirituale, care în cele din urmă l-a creat pe un NIETZSCHE, care s-a folosit de un ciocan ca să filosofeze. În mod logic, motivele etice limitate la destin dispar în teoria lui FREUD. Ele au fost înlocuite de o morală convențională, despre care pe drept s-a presupus că ea ar exista așa sau n-ar exista deloc, dacă unul sau mai mulți precursori ursuzi n-ar fi născocit asemenea instrucțiuni pentru neutralizarea adecvată a impotenței lor. De atunci, (din păcate) ar exista și s-ar fi continuat în „Supraeu" asemenea concepții, ale fiecăruia în parte. Această concepție grotesc devalorizantă este o pedeapsă îndrep-

tățită pentru faptul istoric că etosul epocii victoriene n-a fost nimic altceva decât o morală convențională, născocirea unui morocănos *praeceptorum mundi*.

Dacă îl privim astfel retrospectiv pe FREUD, și anume ca exponent al resentimentului de la începutul noului secol în comparație cu secolul al XIX-lea cu iluziile sale, cu ipocrizia sa, cu semiignoranțele sale, cu sentimentele sale false și exaltate, cu morala sa superficială, cu religiozitatea sa artificială și fadă și cu gustul său lamentabil, îl vedem, după părerea mea, mult mai corect decât dacă l-am eticheta ca vestitor al unor căi și adevăruri noi. El este un mare demolator care sfărâmă în bucăți lanțurile trecutului. El ne eliberează de presiunea nesănătoasă a unei lumi a năravurilor învechite, intrată în descompunere. El ne arată cum valorile în care mai credeau părinții noștri pot fi înțelese cu totul altfel; de pildă, acea escrocherie sentimentală a părinților care „mai trăiesc doar pentru copiii lor", sau tema fiului nobil care „și-a răsfățat mama toată viața", sau idealul fiicei care-și „înțelege perfect" tatăl. Mai înainte, astfel de lucruri nici n-ar fi fost băgate în seamă. De la FREUD însă, ideea greu de înghițit a „fixației incestuoase" a fost pusă pe masă ca obiect de studiu, activând îndoieli utile care, în mod sănătos, n-ar trebui împinse uneori prea departe. 49

Privită ca o critică a psihologiei contemporane, „teoria sexuală" ar fi înțeleasă corect. Te poți împăca chiar cu părerile și afirmațiile ei foarte incomode, dacă știi împotriva căror condiții istorice preliminare sunt îndreptate. Dacă știi, ca secolul al XIX-lea, să nu-i tulburi concepția despre lume, înconjurând cu minciuni faptele cu totul firești și preschimbându-le în virtuți sentimental-morale, atunci înțelegi ceva din sensul afirmației lui FREUD că sugarul își trăiește sexualitatea încă de la sânul mamei — o afirmație care a făcut cea mai mare vâlvă. Această interpretare pune la îndoială chiar nevinovăția proverbială a pruncului la sânul matern, adică *relația mamă–copil*. În această aserțiune este esențialul, adică o lovitură țintită în inima „sfintei maternități". Faptul că mamele nasc copii nu este ceva sacru, ci firesc. Dacă se spune că înseamnă ceva sfânt, atunci există bănuiala suspectă că astfel se acoperă ceva nelegiuit — 50

FREUD a spus public ce „se ascunde îndărăt", doar că din nefericire l-a înnegrit pe prunc în locul mamei.

51 Din punct de vedere științific, teoria sexualității pruncului are o mică valoare, căci este totuna dacă spui despre omidă că-și devorează frunza cu o plăcere obișnuită sau cu una sexuală. Meritul istoric universal al lui FREUD nu constă în această eroare scolastică de interpretare în domeniul științific specializat, ci în faptul care i-a întemeiat și justificat faima, anume că el, ca un profet din Vechiul Testament, a tulburat idolii falși, aducând nemilos la lumina zilei descompunerea sufletului contemporan. Oriunde a făcut o reducție dureroasă (de pildă, bunul Dumnezeu al secolului al XIX-lea ca o explicație pentru tatăl-stăpân, acumulare de bani ca plăcere infantilă pentru excremente ș.a.m.d.), putem fi siguri că există o supraestimare colectivă sau o falsificare. De exemplu, unde îi iese în cale Dumnezeului dulceag al secolului al XIX-lea un *deus absconditus*, ca la LUTHER? Nu este acceptat de toată lumea cumsecade faptul că și oamenii buni câștigă mulți bani?

52 Ca și NIETZSCHE, ca și războiul mondial, și FREUD, precum și pandantul său literar JOYCE, este un răspuns la maladia secolului al XIX-lea. Chiar asta-i rațiunea sa principală. Nu anunță nici un program, căci pare să fie cu neputință chiar și celei mai îndrăznețe aspirații și voinței celei mai puternice să transpună nerefulat în trăire umană toate dorințele incestuoase refulate și toate celelalte incompatibilități. Dimpotrivă: s-au și repezit preoții protestanți la psihanaliză, fiindcă li se pare un mijloc excelent de a ațâța conștiința omului și pentru cu totul alte păcate decât cele conștiente; o întorsătură cu adevărat grotescă, dar extrem de logică, pe care a prevăzut-o profetic STANLEY HALL[2]. Chiar și medicii freudieni încep să devină adepții unei refulări, pe cât posibil și mai lipsită de suflet; de la sine înțeles — căci nimeni nu știe ce ar putea face cu dorințele incompatibile. Dimpotrivă, se recunoaște ce ușor de înțeles este, în fond, ca asemenea lucruri să fie refulate.

2 Vezi autobiografia sa.

FREUD a inventat — pentru calmarea acestui conflict de conștiință — conceptul de sublimare. Ideea sublimării nu înseamnă nimic mai puțin decât un artefact alchimic, de a preschimba ceea ce nu este nobil în ceva nobil, nefolositorul în folositor, inutilizabilul în util. Cine ar ști să ducă aceasta la bun sfârșit ar fi sigur de o faimă nemuritoare. Din păcate, transformarea inversă a energiei fără o irosire și mai mare a cuantumului de energie folosit de fizicieni nu a fost încă descoperită. „Sublimare" rămâne în continuare o plăsmuire a dorinței blajine, născocită pentru liniștirea celor ce pun întreabări inoportune. 53

La discutarea acestei probleme aș vrea să pun accentul nu pe dificultatea profesională a psihoterapeutului practicant, ci mai curând pe faptul, de altfel cunoscut, că FREUD nu anunță nici un program. El nu anticipează nimic. Totul la el este orientat retrospectiv, și chiar și aceasta recurgând la selecția unilaterală. Îl interesează numai de unde vin lucrurile și nu încotro merg. Este mai mult decât o necesitate cauzal-științifică aceea care îl face să cerceteze cauzele, căci altminteri n-ar putea să-i scape că anumite fapte psihologice au alte temeiuri decât situațiile delicate de *chronique scandaleuse*. 54

Un exemplu sugestiv pentru aceasta este scrierea sa despre LEONARDO DA VINCI și problema celor două mame ale sale.[3] De fapt, LEONARDO a avut o mamă nelegitimă și o mamă vitregă, dar în fond problema celor două mame există ca motiv mitologic, chiar dacă în realitate cele două mame nu există. Eroii au adesea două mame, iar pentru faraoni această datină mitologică era chiar *de rigueur*. FREUD s-a oprit însă la faptul-minus; el se mulțumește că îndărătul acestui lucru se ascunde ceva neplăcut sau negativ *de la nature*. Deși acest procedeu nu este tocmai „științific", îi atribuie din punct de vedere al dreptății istorice, totuși, un merit mai mare decât dacă ar fi inatacabil din acela științific. Prea ușor s-ar șterge, prin exactitate *științifică*, chiar și gândurile obscure existente, și atunci, misiunea istorică universală a lui FREUD, tocmai aceea de a demonstra obscurul dindărătul fațadelor falsificate, nu s-ar împlini. 55

3 *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci.*

În acest caz, o mică inexactitate ştiinţifică ar însemna prea puţin. De fapt, chiar ai impresia, dacă parcurgi cu atenţie lucrările sale, că aptitudinea sa ştiinţifică şi scopul ei final corespunzător, pe care FREUD îl împinge tot mereu în prim-plan, ar fi fost folosite în mod secret de misiunea lui culturală inconştientă, şi anume pe spezele configurării unei teorii veritabile. Astăzi, glasul celui ce strigă în pustiu trebuie să capete tonuri ştiinţifice, dacă vrea să ajungă la urechea lumii contemporane. S-ar putea arăta că este *ştiinţă* ceea ce ar da la iveală asemenea rezultate. Doar că aceasta convinge aproximativ. Dar nici ştiinţa nu este ferită de concepţia inconştientă despre lume. Ce uşor s-ar putea lua *Anna cu Fecioara şi Pruncul* a lui LEONARDO drept reprezentare clasică a motivului mitologic al celor două mame! Dar pentru psihologia victoriană târzie a lui FREUD şi deci pentru un public extrem de larg s-a câştigat mult mai mult când s-a dovedit, „după o temeinică cercetare", că respectabilul tată al lui LEONARDO i-a determinat marelui artist existenţa printr-o mică eroare. Această lovitură nimereşte din plin. Motivul mitologic al celor două mame este *într-adevăr* ştiinţific şi-i tulbură doar pe câţiva, care au de-a face cu o (re)cunoaştere inactuală. Dar lasă rece majoritatea publicului, căci pentru acesta FREUD orientat unilateral negativ înseamnă cu mult mai mult decât pentru ştiinţă.

56 După cum se presupune, ştiinţa tinde către o judecată nepărtinitoare, netendenţioasă şi cuprinzătoare. Teoria lui FREUD, în schimb, este un adevăr parţial în cel mai bun caz, de aceea are nevoie, pentru stabilitate şi eficienţă, şi de rigiditatea unei dogme şi de fanatismul inchizitorului. Adevărului ştiinţific îi este de ajuns simpla constatare. Teoria psihanalitică nu are însă, în secret, deloc intenţia de a trece drept adevăr ştiinţific, ci aspiră la influenţă asupra unui public larg. Şi prin asta se recunoaşte originea ei în cabinetul medical. Ea anunţă ceea ce nevroticul din pragul secolului trebuie să recunoască odată şi odată temeinic, căci este una dintre victimele inconştiente ale psihologiei victoriene târzii. Psihanaliza distruge în el falsele valori în măsura în care îndepărtează toată putreziciunea muribundului secol al XIX-lea. În această privinţă, metoda înseamnă un spor considerabil, chiar esenţial, de recunoaşte-

re practică, pe care studiul psihologiei nevrozelor a promovat-o permanent. I se datorează unilateralității temerare a lui FREUD faptul că acum medicina este în situația de a trata individual cazurile de nevroză și că știința s-a îmbogățit cu o metodă care îi permite să elaboreze sufletul individual ca obiect de cercetare. Înainte de FREUD acestea erau numai cazuri rare.

În măsura în care însă nevroza nu este o boală specifică a epocii postvictoriene, ci se bucură de o extindere generală în timp și spațiu, și apare, așadar, și la popoare sau indivizi care n-au nevoie de o lămurire sexuală specială sau de o distrugere a supozițiilor dăunătoare în această privință, teoria nevrozelor sau a traumelor, care se bazează pe o prejudecată victoriană, este pentru știință de însemnătate cel puțin secundară. Dacă n-ar fi așa, atunci concepția cu totul diferită a lui ADLER ar fi dispărut cu desăvârșire. Și ADLER reduce, ce-i drept însă nu la principiul plăcerii, ci la aspirația către putere, și anume cu un succes incontestabil. Acest fapt luminează orbitor unilateralitatea teoriei lui FREUD. Și aceea a lui ADLER este unilaterală; dar împreună cu cea freudiană se alcătuiește deja o imagine mai cuprinzătoare și mai clară a resentimentului față de spiritul secolului al XIX-lea. Toată despărțirea modernă de idealurile taților se reflectă și la ADLER. 57

Sufletul omenesc nu este însă doar un produs al spiritului epocii respective, ci un lucru de mult mai mare constanță și invariabilitate. „Secolul al XIX-lea" este doar un fenomen local și trecător, care a depus un strat de colb relativ subțire pe sufletul bătrân al omenirii. Dacă stratul acesta este șters, dacă ne mai curățăm o dată profesoralele noastre lentile, ce vom vedea oare? Cum vom privi sufletul și cum vom explica apoi o nevroză? Această problemă și-o pune orice practician ale cărui cazuri nu sunt vindecate, chiar dacă au fost dezgropate toate trăirile sexuale din copilărie și toate valorile culturale au fost descompuse în elemente întunecate sau dacă pacientul a devenit fictiv un om normal și o ființă sociabilă. 58

O teorie psihologică generală care aspiră la un caracter științific nu are dreptul să se fondeze pe deformările secolului al XIX-lea, iar 59

o teorie a nevrozelor trebuie să explice și isteria la maori. În momentul în care teoria sexuală părăsește domeniul îngust al psihologiei nevrozelor și se extinde asupra altor domenii, de pildă, la psihologia primitivă, ne sar în ochi unilateralitatea și insuficiența ei. Concluzii rezultate din empirismul nevrozelor vieneze dintre 1890 și 1920 sunt greșit aplicate la problemele despre „totem și tabu", chiar dacă aceasta s-a făcut într-o manieră foarte iscusită. FREUD n-a pătruns în acel strat mai profund al general-omenescului. El n-avea dreptul și nici nu putea s-o facă, fără a deveni infidel misiunii sale în perspectiva istoriei culturii. Iar această misiune și-a îndeplinit-o — o misiune suficientă pentru renumita lui operă de o viață întreagă.

IV
SIGMUND FREUD[1]

De numele FREUD nu se mai poate face abstracție în istoria spiritului de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX. Modul de cercetare al lui FREUD a atins aproape toate domeniile vieții spirituale contemporane, cu excepția științelor naturii exacte; și anume, a atins tot ceea ce este vădit hotărâtor pentru sufletul omenesc, adică în primul rând domeniul vast al psihopatologiei, apoi psihologia, filosofia, estetica, etnologia și — *last not least* — psihologia religiei. Vasăzică, tot ceea ce se consideră, justificat sau aparent justificat, în privința naturii sufletului include automat și incontestabil toată sfera științelor sociale; căci tot ceea ce s-a gândit întotdeauna despre esența întâmplărilor sufletești atinge fundamentele psihice ale tuturor științelor sociale, chiar dacă verdictele propriu-zise au fost luate în interiorul disciplinei medicale care, după cum este cunoscut, *nu* se numără printre științele sociale. 60

FREUD era „doctor de nervi“ (în sensul cel mai strict al cuvântului), și așa a rămas întotdeauna în toate privințele. N-a fost nici psihiatru, nici psiholog și nici filosof. În domeniul filosofiei îi lipseau chiar și cele mai elementare noțiuni. Odată m-a asigurat personal că nu i-a trecut niciodată prin gând să-l citească pe NIETZSCHE. Acest fapt este important pentru înțelegerea ideilor originale ale lui FREUD, care se evidențiază printr-o aparent totală absență a 61

1 [Publicat prima dată ca necrolog în: *Sonntagsblatt der Basler Nachrichten* XXXIII/40 (Basel, 1 octombrie 1939). FREUD murise la 23 septembrie.]

oricărei premise filosofice. Formarea teoriei sale poartă neîndoielnic pecetea cabinetului medical. Premisa sa permanentă este sufletul degenerat *nevrotic* care-şi despoaie secretele pe jumătate în silă, pe jumătate cu o plăcere ascunsă, sub ochii critici ai medicului. În măsura în care pacientul nevrotic, pe lângă starea sa maladivă individuală, este şi un exponent al stării spirituale locale şi contemporane — şi mereu a fost aşa —, între observarea medicală a cazului său special şi anumite premise spirituale generale există din capul locului o punte, a cărei existenţă i-a permis lui FREUD să-şi orienteze intuiţia de la îngustimea orei de consultaţie la amploarea unui univers al premiselor morale, filosofice şi religioase, dintre care ultima, în mod fatal, s-a dovedit accesibilă acestei examinări critice.

62 FREUD îi datorează primele sale imbolduri lui CHARCOT, marele său profesor de la Salpêtrière. Unul dintre fundamentele pe care le-a dobândit acolo a fost teoria despre hipnotism şi sugestie (în 1888, a tradus cartea lui BERNHEIM despre sugestie), altul a fost constatarea lui CHARCOT că simptomele isterice sunt consecinţele anumitor reprezentări care au pus stăpânire pe „creierul" bolnavului. PIERRE JANET, elevul lui CHARCOT, a extins această constatare, iar în cuprinzătoarele sale lucrări *Les Obsessions et la psychasthénie* şi *Névroses et idées fixes* a prevăzut-o cu principiile necesare. Colegul mai vârstnic al lui FREUD de la Viena, JOSEPH BREUER, a contribuit la această extrem de importantă constatare (pe care o făcuse de altfel cu mult înainte vreun bătrân medic de casă) cu un caz doveditor, ca să fondeze prin aceasta o teorie despre care FREUD spune că este aidoma concepţiei din Evul Mediu, după ce a înlocuit „demonul" fanteziei preoţeşti cu o formulă psihologică. *Teoria* medievală *a posedării* (îmblânzită la JANET prin „obsession") a găsit deci la BREUER şi FREUD o accepţie mai pozitivă, chiar dacă spiritul rău — prin răsturnarea miracolului faustic — s-a dovedit pudelul unei „formule psihologice" inofensive. Marele merit al celor doi cercetători nu a fost, ca raţionalismul francez al lui JANET, să alunece neglijent peste analogia semnificativă a posedării, ci mai curând, urmând teoria medievală, să scormonească factorul care

pricinuieşte posedarea, pentru a alunga întrucâtva spiritul rău. Breuer a descoperit primul că „reprezentările" cauzatoare de boală sunt amintiri despre anumite incidente, pe care le-a denumit *traumatice*. Acest rezultat a fost primul pas esenţial peste constatările de la Salpêtrière şi prin aceasta s-a pus fundamentul formării întregii teorii freudiene. Încă de la început (1893), ambii cercetători au recunoscut însemnătatea *practică* a descoperirii lor, cu mari consecinţe. Ei au observat că efectul provocator de simptom al „reprezentărilor" se baza pe un *afect*. Acest afect avea însuşirea că nu izbucnise niciodată cu adevărat şi de aceea nici nu era cu adevărat conştient. Misiunea terapeutică consta deci atunci în a produce „abreacţia" acestui afect „încleştat".

Această formulare provizorie era, ce-i drept, uşor de înţeles, însă 63
prea simplă ca să aprecieze corect esenţa nevrozelor în general. În acest punct se inserează de la sine cercetarea lui Freud. Mai întâi era problema traumei aceea care îl preocupa. El a descoperit în curând (sau a crezut că descoperă) că elementele traumatice erau inconştiente de penibilitatea lor. Ele erau însă penibile deoarece (după concepţia sa de atunci) îşi aveau cu toatele obârşia în sfera sexuală. Teoria traumei sexuale a fost prima sa teorie autonomă despre isterie. Orice specialist care are de-a face cu nevrozele ştie cât de influenţabili sunt pacienţii pe de o parte şi cât de puţin se poate avea încredere în relatările lor, pe de altă parte: această teorie se mişca deci pe un teren lunecos şi primejdios. De aceea, Freud s-a văzut în curând obligat la o corectare mai mult sau mai puţin tacită, încât elementul traumatic să revină de asemenea, sau mai degrabă, unei evoluţii anormale a fanteziei infantile. Ca forţă motrice a proliferării fanteziei a acceptat sexualitatea infantilă, despre care nimeni nu voise să discute până atunci. Literatura medicală cunoaşte desigur de multă vreme cazuri de evoluţie timpurie anormală, fără a o accepta ca atare şi în cazurile copiilor relativ normali. Concepţia freudiană nu comite această greşeală şi nu se gândeşte la o evoluţie timpurie concretă. Este vorba mai curând de un fel de rebotezare şi interpretare a incidentelor infantile mai mult sau mai puţin normale în sfera sexualităţii. Împotriva acestei concepţii s-a

ridicat un val de indignare şi mânie în cercurile specialiştilor şi apoi şi în cele mai largi ale publicului cultivat. Făcând abstracţie de circumstanţa că orice idee principial nouă se izbeşte cu siguranţă de cea mai violentă împotrivire din partea breslei, concepţia lui FREUD despre viaţa instinctuală infantilă a însemnat un abuz în domeniul psihologiei generale şi normale, în măsura în care a transferat observaţii din psihologia nevrozelor într-un domeniu care nu fusese pus niciodată până atunci într-o asemenea lumină.

64 La examinarea atentă şi amănunţită a stării sufleteşti specific nevrotice şi special isterice, lui FREUD nu putea să-i scape faptul că asemenea pacienţi visează adesea deosebit de activ şi de aceea, pe lângă alte lucruri, vorbesc bucuros despre visele lor. Asemenea vise corespund frecvent, în structură şi mod de exprimare, simptomatologiei nevrozelor. Stări de angoasă şi vise de angoasă merg, ca să zicem aşa, împreună. Ele îşi au originea, evident, în una şi aceeaşi rădăcină. De aceea, FREUD se vedea obligat să aducă şi fenomenul *visului* în sfera concepţiilor sale. El descoperise încă mai de mult că „încleştarea" afectului traumatic avea la bază o *refulare* a aşa-zisului material „incompatibil". Simptomele erau surogate pentru mişcări, dorinţe şi fantezii care se supuneau, din cauza penibilităţii lor morale şi estetice, unei „cenzuri" prin anumite convenţii etice, adică erau refulate, printr-o anumită atitudine morală, din conştiinţă şi împiedicate, printr-o inhibare specifică, de la reamintire. *Teoria refulării*, cum adecvat a numit FREUD această concepţie, a devenit într-adevăr miezul psihologiei sale. Deoarece foarte multe lucruri sunt explicate prin ea, nu-i de mirare dacă îşi găseşte întrebuinţarea şi la vise. *Interpretarea viselor* (1900) de FREUD este o operă epocală şi într-adevăr cea mai temerară încercare care s-a făcut vreodată de a stăpâni, pe aparent stabilul teren al empirismului, enigma psihicului inconştient. Autorul a încercat să facă dovada, pe un material concret, că visele ar fi realizări ascunse ale dorinţei. Această extindere a „mecanismului de refulare" provenind din psihologia nevrozelor la domeniul visului a fost al doilea abuz, cu consecinţe grave, în sfera psihologiei normale şi a atins deja probleme care ar fi reclamat alte

instrumente, cu mult mai importante decât experiențele limitate ale consultației medicale.

65 *Interpretarea viselor* este într-adevăr lucrarea cea mai importantă și totodată cea mai discutabilă a lui FREUD. Pentru noi, pe atunci tineri psihiatri, era însă o sursă de inspirație, pe când, pentru colegii noștri mai vârstnici, un subiect de zeflemea. Ca și în cazul descoperirii caracterului posesiv al nevrozelor, FREUD, prin aprecierea visului drept cea mai însemnată sursă de informație despre incidentele din inconștient — „visul este *via regia* spre inconștient" —, a smuls trecutului și uitării o valoare care părea definitiv pierdută. Visul avea în terapeutica și în religia antice o mare însemnătate și demnitatea unui oracol. Era un act de curaj științific apreciabil să aduci într-o discuție într-adevăr serioasă un subiect pe atunci atât de nepopular ca visul. Ceea ce ne încuraja pe noi, tineri psihiatri pe atunci, nu era nici tehnica, nici teoria, care ambele ni se păreau în mare măsură discutabile, ci faptul că cineva chiar cutezase să se ocupe temeinic de vis. Această preocupare deschidea anume accesul către înțelegerea formării halucinațiilor și a delirului în schizofrenie, pe care psihiatria o putea prezenta doar descriind-o exterior. În afară de aceasta, ea devenea și cheia pentru multe uși încuiate ale psihologiei nevrotice și normale. Marele și nemăsuratul merit al *Interpretării viselor* este faptul că visul a fost adus iarăși în discuție.

66 Teoria refulării și-a găsit o altă aplicare la teoria *cuvântului de spirit* și a creat scrierea plăcută la lectură despre *Cuvântul de spirit și raportul său cu inconștientul* (1905), o lucrare secundară la *Psihopatologia vieții cotidiene* (1901), care este în orice caz o carte instructivă și interesantă și pentru nespecialiști. O anticipare a teoriei refulării în domeniul psihologiei primitive în *Totem și tabu* (1912) a fost mai puțin eficace, întrucât aplicarea conceptelor psihologiei nevrotice la aceste concepții primitive o explica mai puțin pe ultima, cât, mai degrabă, lăsa să apară într-o lumină clară insuficiența primeia.

67 O ultimă aplicare a acestei teorii este, în fine, la domeniul religios (*Viitorul unei iluzii*, 1927). Dacă în scrierea despre *Totem și tabu* se găsesc multe lucruri care pot fi susținute, același lucru nu

se poate afirma despre ultima aplicare. Pregătirea insuficientă în domeniul filosofic și al științei religiei se observă în mod penibil, făcând cu totul abstracție de faptul că autorului îi lipsește orice înțelegere pentru esența religiosului. La bătrânețe, FREUD a mai compus o scriere despre „omul Moise", conducătorul Israelului, care nu avea să pună piciorul pe Pământul Făgăduinței. Că alegerea sa a căzut asupra lui Moise nu era o întâmplare în cazul unei personalități ca FREUD.

68 Cum am spus la început, FREUD a rămas totdeauna medic și la orice preocupare pentru domenii de altă natură, avea înaintea ochilor viziunea stării sufletești nevrotice, acea atitudine psihică ce-l face pe bolnav să se simtă chiar bolnav și îl tot împiedică să se însănătoșească. Cine are o asemenea imagine dinaintea ochilor vede inaccesibilul în orice lucru și nu poate arăta nimic altceva, chiar dacă se împotrivește, decât ceea ce demonia imaginii care-l obsedează îl silește să vadă, adică penibilul, dorința nepermisă, resentimentul ascuns și realizarea dorinței ilegitime, ascunsă, falsificată prin cenzură. Fiindcă, *între altele*, asemenea lucruri se pun în mișcare în sufletul nevroticului, de aceea este el bolnav, iar inconștientul său nu cunoaște, aparent, alte conținuturi decât acelea pe care conștiința le-a respins din motive bune. Din universul ideilor lui FREUD răzbate spre noi de aceea un zguduitor și pesimist „nimic decât". Nicăieri nu se deschide vreo perspectivă eliberatoare spre forțe ajutătoare, tămăduitoare, care să fie în profitul inconștientului bolnavului. Orice situație este subminată de o critică psihologică ce explică totul prin stadiile preliminare nefavorabile și echivoce sau cel puțin le suspectează ca atare. În special această atitudine negativă își are justețea ei incontestabilă față de improprietățile pe care le produce din plin nevroza. Aici își află cu orice preț dedesubturile o atitudine obscură și presimțită — totuși, nu întotdeauna. Și nu există nici o boală care să nu fie totodată și o încercare neizbutită de vindecare. În loc de a-l lăsa pe bolnav să apară ca autorul sau complicele moral al dorințelor nepermise, el ar putea fi la fel de bine explicat ca victimă inconștientă a problemelor instinctuale de neînțeles, la a căror rezolvare nimeni din anturajul său nu l-a aju-

tat. Visele sale ar putea fi întru totul înțelese ca preziceri ale naturii, dincolo de toate operațiile omenesc-preaomenești de autoamăgire, pe care FREUD le atribuie prin interpretare fenomenului visului.

Spun acest lucru nu ca o critică a ipotezelor sale, ci pentru accentuarea și evidențierea scepticismului său, vizibil condiționat de contemporaneitate, față de toate sau cel puțin de majoritatea idealurilor secolului al XIX-lea. Orice fragment de trecut este fundalul spiritual care nu se lasă îndepărtat de făptura lui FREUD. El a pus mai mult decât degetul pe rană. Căci de mult, nu tot ce strălucea în secolul al XIX-lea era aur, inclusiv religia. FREUD a fost un mare demolator, dar perioada de la răscrucea secolelor oferea atâtea ocazii pentru demolare, încât nici măcar un NIETZSCHE nu a fost de ajuns. De restul s-a îngrijit FREUD și a făcut-o temeinic. El a trezit o neîncredere salutară și prin aceasta a ascuțit indirect simțul pentru adevăratele valori. Aiureala despre omul bun căruia i s-au întunecat mințile, după ce n-a mai putut înțelege dogma păcatului originar, a fost adusă la realitate, nu în mică măsură, de FREUD. Iar ceea ce a mai rămas din asta, barbaria secolului XX o va elimina, sper, definitiv. FREUD n-a fost un profet, ci este o figură profetică. În el, ca și în NIETZSCHE, se anunță gigantomahia zilelor noastre, unde se va arăta — și trebuie să se arate — dacă valorile noastre supreme sunt atât de adevărate, încât strălucirea lor să nu dispară în vâltoarea aherontică. Îndoiala referitoare la cultura noastră și la valorile ei este o nevroză a epocii. Dacă ar fi certe convingerile noastre, ele nici n-ar putea fi puse la îndoială. Nimeni n-ar mai putea atunci să afirme, chiar cu o anume plauzibilitate, că idealurile noastre ar fi doar expresii improprii pentru motive de o cu totul altă natură și trecute întemeiat sub tăcere. Sfârșitul secolului al XIX-lea ne-a lăsat însă o moștenire de atitudini atât de îndoielnice, încât îndoiala nu numai că este posibilă, ci și îndreptățită, ba chiar utilă. Căci altfel nu se va confirma aurul: în afară de în foc. FREUD a fost adesea comparat cu stomatologul care găurește în modul cel mai neplăcut, cu burghiul distrugător, focarul cariei. Până aici comparația se potrivește; dar șchioapătă, dacă aștepți de aci înainte să fie

69

înlocuită cu o umplutură de aur. Psihologia freudiană nu oferă nici un înlocuitor pentru substanţa pierdută. Dacă raţiunea critică ne învaţă că în anumite privinţe suntem infantili şi iraţionali sau că orice aşteptare religioasă este o iluzie, ce facem noi cu lipsa de raţiune şi ce trebuie să ne înlocuiască o iluzie distrusă? În naivitatea copilărească se află absenţa oricărei premise creatoare, iar iluzia este o manifestare firească a vieţii, şi ambele nu se lasă nicicând reprimate sau înlocuite de o raţionalitate şi utilitate legate de convenţii.

70 Psihologia freudiană se mişcă în limitele înguste ale premiselor ştiinţifice materialiste de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi n-a dat niciodată socoteală de premisele ei filosofice, ceea ce are evident legătură cu contemplaţia filosofică neîndestulătoare a maestrului însuşi. Era astfel iminent ca ea să se afle sub influenţa prejudecăţilor şi a resentimentelor determinate temporal şi local — o circumstanţă care a fost deja evidenţiată de diverşi critici. Metoda psihologică a lui Freud este şi a fost mereu un agent coroziv pentru materialul alterat şi denaturat, aşa cum se găseşte în primul rând la bolnavul nevrotic. El este un instrument la îndemâna medicului, care devine periculos şi distructiv, sau în cel mai bun caz inutilizabil, dacă dă de manifestările şi nevoile fireşti ale vieţii. O anume unilateralitate rigidă a perspectivei teoretice, bazată adesea pe o intoleranţă fanatică, a fost poate la începutul deceniului o necesitate inevitabilă; mai târziu, când noile idei au căpătat din plin recunoaştere, a devenit un neajuns, iar în cele din urmă a provocat, ca orice intoleranţă, suspiciunea de nesiguranţă interioară. În fine, oricine poartă facla cunoaşterii doar o bucată de drum şi nimeni nu este ferit de greşeală. Doar îndoiala dă naştere adevărului ştiinţific. Cine combate dogma în sens superior cade, în mod tragic, uşor pradă tiraniei unui adevăr parţial. Toţi cei care au urmărit cu interes soarta acestui bărbat deosebit au văzut cum această fatalitate s-a împlinit pas cu pas în viaţa sa şi cum orizontul cunoaşterii sale s-a îngustat progresiv.

71 În cursul prieteniei personale de mulţi ani care m-a legat de el, mi-a fost îngăduit să arunc o privire profundă în sufletul acestui om deosebit: era un „posedat", adică cineva căruia i s-a arătat cândva o lumină care l-a covârşit, punând stăpânire pe sufletul său, şi nu l-a

mai lăsat. Întâlnirea cu ideile lui Charcot a stârnit în el acea imagine străveche a sufletului posedat demonic şi a aprins acel imbold pasionat de cunoaştere care trebuia să-i deschidă o lume întunecată. El a simţit că avea cheia către acele abisuri mai obscure ale sufletului posedat. Iar ceea ce apărea „superstiţiei ridicole" a vremurilor trecute ca un incub demonic el dorea să demaşte ca iluzie, voia să-i zvârle spiritului rău masca la picioare şi să-l preschimbe iarăşi în pudel inofensiv, pe scurt: să-l aducă la „formula psihologică". El a crezut în puterea intelectului; nici o spaimă faustică nu i-a zdruncinat hybris-ul cutezanţei. Odată mi-a spus: „Mă întreb doar ce vor face nevroticii în viitor, când toate simbolurile lor vor fi dezvăluite. Atunci nevroza va deveni cu totul imposibilă". El aştepta totul de la Iluminism şi de aceea citatul său preferat era voltaireianul: „Écrasez l'infâme". Din acest patos au rezultat o admirabilă cunoaştere şi o la fel de uimitoare înţelegere a materialului sufletesc patologic, pe care-l presimţea sub sutele de măşti care îl ascundeau şi pe care ştia să-l scoată la iveală din la fel de numeroase travestiri, cu o răbdare într-adevăr nesfârşită.

Exprimarea lui Klages despre „spirit ca adversar al sufletului" 72
ar fi o formulă pentru modul în care înţelegea Freud sufletul posedat. Oriunde putea, expropria „spiritul" ca [fenomen] care ia în stăpânire şi refulează, degradându-l la o „formulă psihologică". Acel „nimic decât" al său la acest „spirit" se referea. Într-o discuţie decisivă, am încercat cândva să aduc la înţelegerea sa „probare spiritus si ex Deo sint". Din păcate, n-am reuşit. Soarta trebuia să-şi urmeze cursul. Poţi cădea pradă unei emoţii dacă nu pricepi la timp de ce te-a tulburat. *Odată şi odată* trebuie să te întrebi: de ce m-a tulburat atâta gândul acela? Ce înseamnă asta în raport cu mine însumi? Această simplă îndoială ne poate feri să cădem pradă întru totul şi pentru totdeauna propriilor idei.

„Formula psihologică" este doar un înlocuitor iluzoriu pentru 73
acea vitalitate demonică ce produce o nevroză. În realitate, numai *spiritul* învinge „duhurile", nu intelectul, care, în cel mai bun caz, corespunde fidelului învăţăcel Wagner şi de aceea nu este deloc potrivit să fie un exorcist.

V
ÎNTRU MEMORIA LUI RICHARD WILHELM[1]

Doamnelor şi domnilor!

74 A vorbi despre RICHARD WILHELM şi opera sa nu este o misiune uşoară, căci drumurile ni s-au încrucişat ca o cometă şi începând de departe. L-aţi cunoscut pe WILHELM înainte să-l cunosc eu. De asemenea, n-am văzut niciodată acea China ce l-a format odinioară şi l-a împlinit apoi permanent, nici nu-mi este familiară limba acesteia, manifestare spirituală vie a Orientului chinez. Sunt cu totul străin de impunătorul domeniu de ştiinţă şi experienţă la care WILHELM a contribuit ca maestru al specialităţii sale. El, ca sinolog, iar eu, ca medic, nu ne-am fi întâlnit niciodată, dacă am fi rămas doar specialişti. Ne-am întâlnit însă pe acel teren omenesc ce începe dincolo de stâlpii hotarelor academice. Acolo a fost punctul nostru de întâlnire, de acolo a sărit scânteia care a aprins lumina ce urma să devină unul dintre cele mai însemnate evenimente din viaţa mea. În numele acestei trăiri am dreptul să vorbesc despre WILHELM şi opera sa, comemorând cu recunoştinţă şi veneraţie acest spirit care

1 [Discursul a fost ţinut la comemorarea din 10 mai 1930 la München a lui RICHARD WILHELM, decedat la 1 martie. Publicat pentru prima oară ca „necrolog pentru Richard Wilhelm" în *Neue Zurcher Zeitung*, CLI/1 (6 martie 1930) apoi în: *Chinesisch-Deutscher Almanach* (Frankfurt a. M., 1931); în fine, în ediţia a 2-a din: *Das Geheimnis der Goldenen Blüte. Ein chinesisches Lebensbuch*. (Cf. Bibliografia).]

a creat o punte între Est și Vest și a lăsat Occidentului moștenirea prețioasă a unei culturi milenare, poate menită declinului.

WILHELM poseda măiestria pe care o dobândește numai acela ce-și stăpânește domeniul, și astfel știința a devenit pentru el o problemă a omenirii — nu, nu a devenit, ea a fost așa încă de la început și pentru totdeauna. Căci ce altceva ar fi putut să-l răpească din orizontul îngust al europeanului și chiar al misionarului în așa măsură încât, abia familiarizat cu tainele sufletului chinezesc, a presimțit pentru noi comorile ascunse în el și a adus ca jertfă, de dragul acestor prețioase perle, prejudecata sa europeană? Doar o omenie atotcuprinzătoare, o măreție a inimii presimțind totalitatea poate să fi fost aceea care să-l fi determinat să se deschidă profund și necondiționat unui spirit străin și să supună acestei influențe feluritele daruri și aptitudini ale sufletului său. Devotamentul său înțelegător, dincolo de orice resentiment creștin, dincolo de orice aroganță europeană, este doar mărturia unui mare suflet rar, căci toate spiritele mediocre se pierd fie în oarba dezrădăcinare, fie în mania de a critica, lipsită de înțelegere și arogantă deopotrivă. Atingând simple suprafețe și laturi exterioare ale culturii străine, nici nu mănâncă din pâinea, nici nu beau din vinul acelei culturi, și nu intră niciodată în acea *communio spiritus*, cea mai lăuntrică transfuzie și înțelegere, care se pregătește să zămislească o nouă naștere. 75

Savantul este de obicei un spirit pur și simplu bărbătesc, un intelect, pentru care fecundarea constituie un incident neobișnuit și nefiresc, de aceea el este un instrument ciudat de nepotrivit pentru remodelarea unui spirit străin. Spiritul superior poartă însă însemnele femininului, lui i-a fost dat un pântece care să zămislească și să nască, să poată recrea într-un mod cunoscut ceea ce este străin. WILHELM și-a însușit pe deplin carisma rară a maternității spirituale. Ei îi datorează empatia sa cu spiritul Orientului neegalată până acum, pe care a justificat-o în incomparabilele sale traduceri. 76

Cea mai mare dintre realizările sale care îmi vine în minte este 77
traducerea și comentarea cărții *I Ching*[2]. Înainte de a cunoaște tra-

2 *I Ging. Das Buch der Wandlungen.* Traducere din chineză în limba germană și comentarii de R. WILHELM.

ducerea lui WILHELM, m-am ocupat mulţi ani de traducerea inaccesibilă a lui LEGGE[3] şi de aceea sunt în situaţia de a şti întru totul extraordinara deosebire. WILHELM a reuşit să reînvie, sub o nouă înfăţişare, această operă veche, în care nu numai mulţi sinologi, ci şi chinezi moderni nu vedeau mai mult decât o culegere absurdă de formule magice. Opera întruchipează, ca nici o alta, spiritul culturii chineze; la ea au colaborat şi au contribuit de milenii cele mai de seamă minţi ale Chinei. În ciuda fabuloasei sale vârste, nu s-a învechit niciodată, ci trăieşte şi îi impresionează pe aceia, puţini, care-i înţeleg sensul. Iar dacă şi noi facem parte dintre cei favorizaţi, aceasta o datorăm realizării creatoare a lui WILHELM. El ne-a făcut să înţelegem opera nu numai prin munca sa atentă de traducător, ci şi prin experienţa sa personală, pe de o parte ca elev al unui maestru chinez de şcoală veche, pe de alta, în calitate de iniţiat în psihologia yoga chineză, pentru care aplicarea practică la *I Ching* a constituit permanent o nouă trăire.

78 Cu toate aceste daruri bogate, WILHELM ne-a mai copleşit cu o lecţie, a cărei dimensiune vom putea cu timpul s-o bănuim, dar pe care deocamdată nu suntem în stare s-o cuprindem cu privirea. Celui care, ca şi mine, i-a fost dată rara bucurie de a afla, în schimbul spiritual cu WILHELM, puterea divinatorie a cărţii *I Ching*, aceluia nu-i poate rămâne multă vreme ascuns faptul că noi am atins aici un punct arhimedic, de la care atitudinea noastră spirituală occidentală şi-ar putea schimba rânduielile. Cu siguranţă, nu-i un merit neînsemnat să schiţezi tabloul unei culturi străine atât de vaste şi pline de culoare cum a făcut-o WILHELM, dar este prea puţin lucru în comparaţie cu faptul că, pe deasupra, el ne-a mai inoculat un germene viu al spiritului chinez, care este potrivit să transforme esenţial imaginea noastră despre lume. Noi n-am rămas doar spectatorii uimiţi sau critici, ci am devenit părtaşi la spiritul oriental, în măsura în care am reuşit să aflăm eficienţa vie a cărţii *I Ching*.

79 Funcţia care se află la baza practicii din *I Ching* — dacă îmi este îngăduit să mă exprim astfel — constă, după toate aparenţele, în

3 *The Yi King*. Translated by JAMES LEGGE.

contradicţia cea mai puternică faţă de concepţia noastră occidentală despre lume, ştiinţific-cauzalistă. Ea este, cu alte cuvinte, extrem de neştiinţifică, ne este chiar interzisă, prin urmare respinsă de judecata noastră ştiinţifică şi neinteligibilă pentru ea.

Acum câţiva ani, preşedintele de atunci al British Anthropolo- 80
gical Society m-a întrebat cum mi-aş putea explica faptul că un popor atât de elevat din punct de vedere spiritual precum chinezii n-au realizat nici o ştiinţă. I-am replicat că este doar o iluzie optică, întrucât chinezii stăpânesc o „ştiinţă" al cărei *standard work* este chiar *I Ching*, dar că principiul ei, ca multe altele în China, este cu totul diferit de principiul *nostru* ştiinţific.

Ştiinţa din *I Ching* nu se bazează pe principiul cauzal, ci pe un 81
principiu nemenţionat până acum, pentru că la noi nu există, pe care încerc să-l numesc *principiu sincronist*. Preocuparea mea pentru psihologia fenomenelor inconştiente m-a silit, încă de mulţi ani, să caut un alt principiu de explicare, deoarece principiul cauzal mi s-a părut nesatisfăcător pentru a elucida anumite manifestări ciudate ale psihologiei inconştiente. Am găsit mai întâi că există manifestări psihologice paralele ce nu pot fi raportate unele la altele din punct de vedere cauzal, ci ar trebui să se afle în alt raport cu evenimentul. Acesta mi-a apărut esenţial în faptul relativei simultaneităţi, de aici formula „sincronist". Este ca şi cum timpul ar fi orice altceva decât o noţiune abstractă, mai curând un *continuum* concret care conţine însuşiri sau condiţii fundamentale ce s-ar putea manifesta într-o relativă simultaneitate în diferite locuri într-un paralelism de neexplicat din punct de vedere cauzal, ca, de exemplu, în cazurile apariţiei simultane a unor idei, simboluri sau stări psihice identice. Un alt exemplu ar fi cel al simultaneităţii, evidenţiată de WILHELM, a perioadelor stilistice chineze şi europene, care nu pot fi raportate cauzal una la cealaltă. Un exemplu pentru sincronismul de mari dimensiuni ar fi astrologia, dacă ea ar dispune de rezultate în genere garantate. Există totuşi măcar unele fapte suficient de garantate şi confirmate de statistici cuprinzătoare, care fac să apară formularea astrologică demnă de examinare filosofică. (Ea asigură, bineînţeles, demnitatea psiho-

logică, întrucât astrologia reprezintă suma cunoștințelor psihologice din Antichitate.)

82 De fapt, posibilitatea de a reconstrui îndeajuns caracterul după horoscop demonstrează relativa valabilitate a astrologiei. Deoarece însă horoscopul nu se bazează nicidecum pe adevărata poziție astronomică a stelelor, ci pe un sistem temporal arbitrar pur noțional, întrucât, prin preceziunea echinocțiilor, a celui de primăvară a fost deplasat astronomic de mult în afara punctului de 0°, deci — în caz că există într-adevăr diagnoze astrologice corecte — ele nu se bazează pe influența astrelor, ci pe ipoteticele noastre însușiri temporale; cu alte cuvinte, ceea ce s-a născut ori creat în momentul temporal respectiv are calitățile acestuia.

83 Aceasta este și formula de bază pentru practica din *I Ching*. După cum se știe, s-a ajuns la cunoașterea hexagramei reprezentând momentul din cea mai pură întâmplare, prin mânuirea tulpinei de coada-șoricelului sau a monedelor. Bețele runelor cad așa cum este momentul. Întrebarea este: bătrânul rege Wen și conducătorul de oști din Djou, pe la anul 1000 înainte de nașterea lui Hristos, reușesc să interpreteze corect imaginea întâmplătoare a bețelor runelor căzute sau nu?[4] Asupra acestui lucru decide doar experiența.

84 Cu prilejul primei sale conferințe la Clubul Psihologic din Zürich despre *I Ching*, la rugămintea mea, WILHELM a demonstrat practica din *I Ching* și a făcut o prognoză care, în mai puțin de doi ani, s-a realizat literalmente și cu toată precizia dorită. Acest fapt ar putea fi confirmat prin mai multe experiențe paralele. Nu-mi revine însă mie aici să stabilesc obiectiv valabilitatea afirmațiilor din *I Ching*, ci am presupus-o în numele prietenului meu dispărut, preocupându-mă prin urmare doar de faptul uimitor că acea *qualitas occulta* a momentului temporal, exprimată prin hexagramă în *I Ching*, a devenit lizibilă. Este vorba de o relație cu evenimentul nu numai analogică, ci și înrudită esențial cu astrologia. Nașterea co-

4 Pentru indicii mai detaliate asupra metodei și istoriei, vezi *I Ging*, I, pp. 11 și urm.

respunde căderii bețelor runelor, constelația — nașterii hexagramei, iar interpretarea astrologică rezultată din constelație corespunde textului subordonat hexagramei.

Gândirea construită pe principiul sincronist, care atinge în *I Ching* cea mai înaltă culme a sa, este expresia cea mai pură a gândirii chineze. La noi, această gândire a dispărut din istoria filosofiei de la HERACLIT, până când am auzit iarăşi un ecou îndepărtat al ei la LEIBNIZ. Dar ea n-a pierit între timp, ci a trăit mai departe în crepusculul speculației astrologice și s-a păstrat și astăzi pe aceeași treaptă. 85

Aici I Ching atinge nevoia noastră de evoluție. Ocultismul a trăit în zilele noastre o renaștere neasemuită. Cât pe ce să se întunece din cauza aceasta lumina spiritului occidental! Nu mă gândesc la academiile noastre și la reprezentanții lor. Sunt medic și am de-a face cu lume obișnuită. De aceea, știu că universitățile au încetat să mai fie considerate aducătoare de lumină. Ne-am săturat de „specialiștii" științifici și de intelectualismul raționalist. Vrem să auzim despre adevărul care nu ne face mai înguști, ci mai deschiși, care nu ne întunecă, ci ne luminează, care nu se scurge de pe cineva ca apa, ci îl pătrunde până în măduva oaselor. Această căutare amenință să ajungă pe căi greșite la un public anonim, dar larg. 86

Când mă gândesc la activitatea și însemnătatea lui WILHELM, îmi vine numaidecât în minte ANQUETIL DUPERRON, francezul care, chiar în vremea când, pentru prima dată de aproape o mie opt sute de ani, s-a întâmplat lucrul extraordinar că o Déesse Raison l-a împins de pe tronul de la Notre Dame pe Hristos Dumnezeul, a adus prima traducere a *Upanișadelor* în Europa. Astăzi, când în Rusia se petrec lucruri extraordinare, ca odinioară la Paris, când în Europa însuși simbolul cristic a atins o asemenea stare de slăbiciune, încât chiar budiștii consideră că a sosit momentul misiunii lor în Europa, WILHELM este acela care ne aduce o nouă lumină din Orient. Aceasta este misiunea culturală pe care WILHELM a înfăptuit-o. El și-a dat seama cât de multe lucruri ne-ar putea oferi Orientul pentru vindecarea suferinței noastre spirituale. 87

88 Unui sărman nu-i ajutăm dacă îi îndesăm în mână o pomană mai mare sau mai mică, deşi râvneşte la ea. Îl ajutăm mult mai mult dacă îi arătăm calea cum să scape de sărăcie prin muncă asiduă. Cerşetorii spirituali ai zilelor noastre sunt din păcate prea înclinaţi să-şi însuşească pomana Orientului şi să-i imite orbeşte comportamentul. Acesta este pericolul de care nu s-a avertizat îndeajuns şi pe care l-a simţit chiar şi WILHELM. Europei spirituale nu-i este de ajutor o simplă senzaţie sau chiar o nouă incitare a nervilor. Pentru a poseda, trebuie mai curând să învăţăm să dobândim. Ceea ce are să ne dăruiască Orientul trebuie să fie doar un sprijin la munca pe care noi înşine avem încă a o face. La ce ne foloseşte înţelepciunea *Upanişadelor*, la ce concluziile din yoga chineză, dacă ne abandonăm propriile noastre principii ca pe nişte greşeli depăşite, statornicindu-ne pe furiş pe ţărmuri străine ca nişte piraţi fără patrie? Concluziile Orientului, mai cu seamă înţelepciunea din *I Ching*, nu au nici un sens, atâta vreme cât nu mai eşti receptiv la propria problematică, atâta vreme cât trăieşti o viaţă orânduită artificial cu prejudecăţi tradiţionale, atâta vreme cât îţi disimulezi adevărata natură umană în subteranele şi obscurităţile ei periculoase. Lumina acestei înţelepciuni luminează doar în întuneric, nu la lumina reflectorului electric de pe scena conştiinţei şi voinţei europene. Înţelepciunea din *I Ching* s-a ivit pe un fundal despre a cărui grozăvie bănuim ceva doar dacă citim despre masacrele chinezeşti sau despre puterea întunecată a frăţiilor secrete, sau despre enorma sărăcie, despre mizeria lipsită de speranţă şi despre viciile masei chineze.

89 Avem nevoie de o autentică viaţă tridimensională, dacă vrem să cunoaştem înţelepciunea vie a Chinei. Pentru aceasta avem nevoie în primul rând chiar de înţelepciunea europeană despre noi înşine. Drumul nostru începe în realitatea europeană şi nu în exerciţiile yoga, menite să ne amăgească asupra realităţii noastre. Trebuie să continuăm activitatea de traducător a lui WILHELM într-un sens mai larg, dacă vrem să ne dovedim demni discipoli ai maestrului. Aşa cum el a transpus bunul spiritual oriental în sens european (Sinn), tot astfel trebuie să transpunem şi noi acest sens (Sinn) în viaţă. După cum se ştie, WILHELM a tradus noţiunea principală

„tao" prin *Sinn* (sens). A-l traduce în viaţă, adică a realiza tao, ar fi chiar misiunea discipolului. Cu vorbe şi bune învăţăminte nu se creează însă tao. Ştiţi exact cum ia naştere tao în noi sau în jurul nostru? Cumva prin imitaţie? Cumva prin raţiune? Sau prin acrobaţia voinţei?

Să privim spre Orient: acolo se împlineşte un destin extrem de 90
puternic. Tunurile europene au aruncat în aer porţile Asiei, ştiinţa şi tehnica europeană, materialismul şi lăcomia europeană s-au revărsat asupra Chinei. Am învins politic Orientul. Ştiţi ce s-a întâmplat când Roma a supus politic Orientul Apropiat? Spiritul Orientului a pătruns în Roma. Mithra a devenit zeu războinic al Romei, iar din cele mai neverosimile colţuri ale Asiei de Sud-Vest a sosit o nouă Romă spirituală. Nu ar fi imaginabil să se întâmple şi astăzi ceva similar şi să fim la fel de orbi ca şi romanii cultivaţi, care se minunau de superstiţia acelor Χρηστοί? De remarcat că Anglia şi Olanda, amândouă cele mai vechi puteri coloniale ale Orientului, sunt şi cel mai mult contaminate de teosofia indiană. Ştiu că inconştientul nostru este plin de simbolism oriental. Spiritul oriental se află într-adevăr *ante portas*. De aceea mi se pare că realizarea sensului, căutarea lui tao, a devenit la noi, o manifestare colectivă, într-o măsură mult mai puternică decât se crede în genere. Iau în considerație, de pildă, faptul că WILHELM şi indologul HAUER[5] au fost solicitaţi la Congresul psihoterapeuţilor germani de anul acesta pentru un referat despre yoga, ca un semn extrem de important al epocii. Gândiţi-vă ce înseamnă dacă medicul practician, care are direct de-a face cu omul suferind şi de aceea susceptibil, ia contact cu sistemele de tratament orientale! Aşa pătrunde spiritul Orientului prin toţi porii şi atinge cele mai rănite locuri ale Europei. Ar putea fi o infectare periculoasă, dar poate este şi un mijloc de vindecare. Zăpăceala lingvistică babiloniană a spiritului apusean a creat o asemenea dezorientare, încât totul tânjeşte după adevărul simplu sau cel puţin după ideile generale care vor să vorbească nu numai min-

5 AUGUST HAUER, întâi misionar, apoi profesor de sanscrită la Universitatea Tübingen.

ţii, ci şi inimii, care să ofere spiritului contemplativ claritate şi îmbulzelii agitate a simţurilor — pace. Aşa cum a făcut vechea Romă, tot aşa se întâmplă şi azi, că importăm din nou toate superstiţiile exotice cu speranţa de a descoperi în ele leacul potrivit pentru maladia noastră.

91 Instinctul uman ştie că orice mare înţelepciune este simplă şi, de aceea, cel slab în instinct presupune marele adevăr în toate simplificările şi platitudinile ieftine sau cade, ca urmare a dezamăgirilor sale, în eroarea opusă, şi anume că marele adevăr ar trebui să fie cât se poate de obscur şi complicat. Avem astăzi o mişcare gnostică în masa anonimă, care corespunde exact aceleia de acum o mie nouă sute de ani. Atunci, ca şi astăzi, pelerini singuratici ca marele APOLLONIUS ţeseau firele spirituale din Europa până în Asia, poate până în îndepărtata Indie. Privind de la o asemenea distanţă istorică, îl văd pe WILHELM ca pe unul dintre acei mari mediatori gnostici care au pus în contact bunul spiritual al Asiei de Sud-Vest cu spiritul elenic, lăsând să ia naştere, din ruinele Imperiului Roman, o nouă lume. Atunci, ca şi astăzi, au predominat varietatea, platitudinea, exaltarea, prostul gust şi zbuciumul lăuntric. Atunci, ca şi astăzi, continentul spiritului a fost inundat, încât au ieşit afară din agitaţia nelămurită a valurilor doar vârfurile munţilor, precum şi multe insule. Atunci, ca şi astăzi, erau deschise toate căile spirituale şi germina grâul falşilor profeţi.

92 A primi, în mijlocul zgomotoasei dizarmonii de tinichea şi lemn a opiniei europene, limbajul simplu al lui WILHELM înseamnă binefacere curată. Să băgăm de seamă: acest limbaj s-a deprins cu naivitatea vegetală a spiritului chinez, care poate exprima într-un chip fără pretenţii profunziunea; el vădeşte ceva din simplitatea marelui adevăr, din firescul semnificaţiei adânci şi aduce până la noi parfumul uşor al epocii de aur. Pătrunzând cu blândeţe, şi-a îngropat plăpândul embrion în pământul Europei, pentru noi o nouă presimţire de viaţă şi înţelegere, după tot spasmul de arbitrarietate şi aroganţă.

93 WILHELM avea o modestie cu totul neobişnuită pentru un european faţă de cultura diferită a Orientului. El nu-i opunea nimic,

nici o prejudecată şi nici o superioritate, ci îi deschidea inima şi mintea. S-a lăsat prins şi format de ea, încât, când s-a întors în Europa, ne-a adus nu numai o oglindă fidelă a Orientului în spiritul său, ci şi în fiinţa sa. Această adâncă prefacere i-a reuşit, desigur, nu fără mari sacrificii, căci premisele noastre istorice sunt cu totul altele decât cele ale Orientului. Acuitatea conştiinţei apusene şi a problematicii sale vii trebuia să cedeze în faţa esenţei mai universale, mai liniştită, a Orientului, iar raţionalismul apusean şi diferenţierea sa unilaterală, în faţa vastităţii şi simplităţii răsăritene. Această schimbare a însemnat desigur pentru WILHELM nu numai o deplasare intelectuală a orientării, ci şi o regrupare esenţială a componentelor personalităţii sale. Imaginea pură a Orientului, eliberată de orice intenţionalitate şi violenţă, pe care ne-a oferit-o, WILHELM n-ar fi putut-o crea niciodată până la capăt, dacă n-ar fi reuşit totodată să-l lase în fundal pe europeanul din el. Dacă ar fi pus să se ciocnească între ele Orientul şi Occidentul cu o inflexibilă duritate, nu şi-ar fi putut împlini misiunea de a ne comunica o imagine pură a Chinei. Autosacrificiul europeanului a fost inevitabil şi esenţial pentru împlinirea destinului său.

WILHELM şi-a împlinit misiunea în cel mai înalt sens. Nu nu- 94
mai că ne-a făcut accesibile comorile spirituale dispărute ale Chinei, ci, cum am arătat mai înainte, ne-a adus, plantând-o în solul Europei, rădăcina vie, prin toate mileniile, a spiritului chinez. Prin împlinirea acestei misiuni, destinul său şi-a atins punctul culminant şi, din păcate, şi capătul. După legile atât de clar întrevăzute de către chinezi ale enantiodromiei, ale contracurentului, din sfârşit se evidenţiază începutul opoziţiei. Aşa trece yang în culminaţia sa în yin, iar afirmaţia este înlocuită prin negaţie. Abia în ultimii ani ai vieţii sale m-am împrietenit mai mult cu WILHELM şi am putut observa cum, prin împlinirea operei sale de o viaţă, Europa şi europeanul se apropiau tot mai mult de el, ba chiar l-au încolţit. Implicit creştea în el şi sentimentul că se afla în faţa unei mari schimbări, a unei răsturnări, a cărei esenţă nu-i era clar perceptibilă. Era doar sigur că se afla în faţa unei crize decisive. Cu această evoluţie spirituală mergea în paralel boala fizică. Visele sale erau pline de amintiri

chinezeşti, dar întotdeauna imagini triste şi întunecate îi pluteau pe dinainte, o dovadă clară pentru devenirea negativă a conţinuturilor chinezeşti.

95 Nimic nu poate fi sacrificat pentru totdeauna. Totul revine mai târziu sub o formă modificată. Iar acolo unde odinioară a avut loc un mare sacrificiu, acolo trebuie, dacă cel sacrificat se întoarce, să existe un corp încă sănătos şi rezistent, pentru a putea suporta zguduirile unei mari răsturnări. De aceea, o criză spirituală de această proporţie înseamnă adesea moartea, dacă întâlneşte un corp slăbit de boală. Căci de aici înainte cuţitul de jertfă se află în mâna celui sacrificat cândva, iar de la cel care a fost odinioară sacrificatorul se pretinde o moarte.

96 După cum vedeţi, nu m-am reţinut de la părerile mele personale, căci cum altfel ar fi fost posibil să vorbesc despre WILHELM, dacă n-aş spune cum l-am perceput eu? Opera de o viaţă a lui WILHELM este pentru mine de o valoare atât de mare, deoarece mi-a explicat şi mi-a confirmat atâtea lucruri pe care le-am încercat, le-am sperat, gândit şi făcut, pentru a preîntâmpina suferinţa sufletească a Europei. A fost pentru mine o trăire covârşitoare să aud, prin intermediul său, într-o limbă clară, ceea ce venea spre mine în mod obscur din năuceala inconştientului european, întrezărindu-se abia vag. De fapt, mă simt atât de îmbogăţit prin el, încât mi se pare că am primit de la el mai mult decât oricine, de aceea nici nu simt a fi o pretenţie nejustificată să fiu eu acela care depune pe altarul memoriei sale întreaga noastră recunoştinţă şi veneraţie.

VI
DESPRE LEGĂTURILE PSIHOLOGIEI ANALITICE CU OPERA LITERARĂ[1]

Misiunea de a vorbi despre legăturile psihologiei analitice cu opera literară este pentru mine, în pofida dificultății, un prilej bine-venit de a-mi clarifica punctul de vedere în problema controversată a relației dintre psihologie și artă. Fără îndoială, cele două domenii, cu toată incomensurabilitatea lor, au legături foarte apropiate, care invită nemijlocit la o discuție. Ele se bazează pe faptul că profesarea artei este o activitate psihologică și, în măsura în care este ca atare, poate și trebuie să se supună și unui mod de examinare psihologic; căci, din acest punct de vedere, ea constituie, ca orice activitate umană ivită din motive psihice, un obiect al psihologiei. Cu această constatare, s-a mai produs însă o foarte clară limitare a utilizării punctului de vedere psihologic: *numai acea parte a artei care există în procesul plăsmuirii artistice poate constitui obiectul psihologiei, nu însă și aceea care reprezintă esența intrinsecă a artei. Această a doua parte, ca și întrebarea ce reprezintă arta în sine, nu poate constitui niciodată obiectul unui mod de examinare psihologic, ci numai estetico-artistic.* 97

O diferențiere asemănătoare ar trebui să facem și în domeniul religiei: și acolo poate avea loc o examinare psihologică numai în privința *fenomenelor* emoționale și simbolice ale unei religii, prin 98

1 [Conferință ținută în cadrul Societății de limbă și literatură germană, la Zürich, în mai 1922. Publicată în: *Wissen und Leben* XV (Zürich, septembrie 1922). Ulterior, în: *Seelenprobleme der Gegenwart* (cf. Bibliografia).]

care însă esenţa religiei nu este nicidecum atinsă şi nici nu poate să fie atinsă. Dacă aceasta din urmă ar fi cu putinţă, atunci nu numai religia, ci şi arta ar putea fi tratată ca un subcapitol al psihologiei. Prin aceasta nu trebuie să contestăm că astfel de abuzuri au loc de fapt. Cine le comite însă uită evident că la fel de uşor s-ar putea întâmpla şi cu psihologia, prin faptul că s-ar distruge astfel valoarea ei specifică şi esenţialitatea ei intrinsecă, fiind tratată ca o simplă funcţie cerebrală, alături de alte funcţii glandulare, într-un subcapitol al fiziologiei. Şi aceasta s-a întâmplat deja, după cum se ştie în genere.

99 Conform esenţei sale, arta nu este ştiinţă, iar ştiinţa, conform esenţei sale, nu este artă; de aceea, ambele domenii spirituale au un teritoriu rezervat, care le este doar lor specific şi care poate fi explicat doar prin sine însuşi. Dacă vorbim despre legătura psihologiei cu arta, atunci tratăm numai acea parte a artei care poate fi îndeosebi supusă, fără abuzuri, unui mod de examinare psihologic. Orice ar putea face psihologia în privinţa artei s-ar limita la procesul psihic al activităţii artistice şi nu ar viza niciodată însăşi esenţa intimă a artei. La fel se întâmplă şi în cazul intelectului, care nu poate înţelege esenţa afectului. Da, ambele lucruri n-ar exista deloc ca esenţialităţi separate, dacă cercetarea nu le-ar fi impus de mult deosebirea ei principială. Faptul că la copilul mic încă n-a izbucnit „conflictul capacităţilor", ci posibilităţile artistice, ştiinţifice şi religioase încă dormitează alături în linişte, sau, alt fapt, acela că la primitivi predispoziţiile spre artă, ştiinţă şi religie stau laolaltă, neseparate încă în haosul mentalităţii magice, sau, în fine, cel de-al treilea fapt, că la animale nu se observă nici un fel de „spirit", ci numai „instinct natural" — toate aceste fapte nu dovedesc nimic despre o unitate principială a esenţei artei şi literaturii, care ar justifica însă numai ea o subsumare reciprocă, respectiv o reducere a uneia la cealaltă. Căci, dacă ne întoarcem destul de departe în starea evolutivă spirituală, până ce deosebirile principiale ale domeniilor spirituale autonome au devenit insesizabile, nu am ajuns astfel la descoperirea unui principiu mai profund al unităţii lor, ci la o stare mai timpurie în cadrul evoluţiei istorice,

a nediferenţierii lor, în care nu existau nici una, nici alta. Această stare elementară nu reprezintă însă un principiu din care am putea să deducem o concluzie în privinţa esenţei stărilor ulterioare şi mai evoluate, chiar dacă ele rezultă direct de aici, ca în acest caz. O atitudine ştiinţifică va avea desigur mereu tendinţa de a trece cu vederea, în favoarea unei deducţii cauzale, esenţa unei diferenţieri, tinzând să le subordoneze unor concepte, ce-i drept, generale, dar şi mai elementare.

Aceste reflecţii mi se par astăzi foarte potrivite, căci în ultima 100
vreme s-a întâmplat de multe ori ca îndeosebi operele literare să fie interpretate într-un mod care corespunde chiar acestei reduceri la stările mai elementare. Se pot reduce condiţiile creaţiei artistice, subiectul şi tratarea sa individuală, de pildă, la relaţia personală a scriitorului cu părinţii săi, ceea ce nu este de nici un folos la înţelegerea artei sale. Şi anume, se poate face aceeaşi reducere în toate cazurile posibile, şi nu în cele din urmă şi la tulburările patologice. Şi nevrozele şi psihozele se reduc la relaţia copilului cu părinţii, la fel de bine ca obiceiurile bune şi rele, convingerile, particularităţile, pasiunile, interesele deosebite ş.a.m.d. Însă nici nu se poate admite că toate aceste lucruri atât de diferite ar avea una şi aceeaşi explicaţie, căci altfel s-ar ajunge la concluzia că ar fi una şi aceeaşi chestiune. Dacă o operă de artă este explicată exact ca o nevroză, atunci ori opera este o nevroză, ori nevroza o operă de artă. O asemenea *façon de parler* ar fi valabilă ca joc de cuvinte paradoxal, însă judecata omenească sănătoasă se opune să vadă aşezate în acelaşi rând opera de artă şi nevroza. O nevroză ar putea fi privită cel mult de un medic analist prin ochelarii unei prejudecăţi profesionale ca operă de artă, însă unui nespecialist care gândeşte nu-i va trece nicicând prin minte să confunde un fenomen maladiv cu arta, deşi nici el nu poate contesta faptul că geneza unei opere de artă se petrece, în condiţii psihice preliminare asemănătoare, ca o nevroză. Acestuia i se pare însă firesc, deoarece anumite condiţii psihice preliminare există pretutindeni, şi anume — din cauza relativei identităţi a condiţiilor de viaţă umane — sunt tot mereu aceleaşi, fie că e vorba de un savant nervos, de un scriitor sau de un om normal. Toţi au avut

părinți, toți au câte un așa-zis complex patern sau matern, toți au sexualitate și anumite dificultăți tipice, general omenești. Că un scriitor este influențat mai mult de relația cu tatăl său, un altul, însă, de relația cu mama sa, în fine, că un al treilea dă la iveală în opera sa evidente urme de refulare sexuală, toate acestea se pot spune despre toți nevroticii și, pe deasupra, despre toți oamenii normali. Dar astfel nu s-a obținut nimic specific pentru judecarea operei de artă. În cazul cel mai bun, s-a lărgit și s-a adâncit cunoașterea condițiilor istorice preliminare.

101 În fapt, direcția psihologiei medicale inaugurată de FREUD i-a oferit istoricului literar un nou stimul pentru a pune în relație anumite particularități ale operei de artă individuale cu trăirile personale intime ale scriitorului. Prin asta nu trebuie spus că tratarea științifică a operei literare n-ar fi descoperit de mult anumite fire pe care le-a întrețesut — intenționat sau neintenționat — trăirea intimă a scriitorului în opera sa. Lucrările lui FREUD permit însă eventual o evidențiere profund emoționantă și mult mai completă a influențelor trăirilor provenite din cea mai îndepărtată copilărie asupra creației artistice. Folosite cu măsură și gust, rezultă adesea o imagine de ansamblu încântătoare a modului în care creația artistică este, pe de o parte, împletită în viața personală a artistului, iar pe de alta, iese la iveală din nou din această întrețesere. Într-atât așa-zisa *psihanaliză* a operei artistice nu se deosebește în principiu nicidecum de o vastă și iscusit nuanțată analiză literar-psihologică. Deosebirea este cel mult una graduală, dar uneori surprinzătoare prin concluziile și dovezile indiscrete, care pot scoate ușor din sărite pe cineva mai delicat. Această lipsă de respect față de omenesc-preaomenesc este chiar o particularitate profesională a unei psihologii medicale care, după cum a recunoscut cu justețe încă Mefistopheles, „de bun sosit", dibuie bucuros „după toate cele", „pentru care un altul umblă timp de mulți ani" — dar, din păcate, nu întotdeauna în propriul avantaj. Posibilitatea concluziilor îndrăznețe ispitește ușor la lovituri temerare. O mică *chronique scandaleuse* este adesea sarea unei biografii, dar ceva mai mult înseamnă indiscreție murdară, o catastrofă a bunului-gust sub masca

științei. Deodată, interesul se întoarce de la opera de artă și se pierde în strânse întortocheri labirintice ale condițiilor psihice preliminare, iar scriitorul devine caz clinic, eventual al nu-știu-câtelea exemplu din *psychopathia sexualis*. Prin aceasta însă, și psihanaliza operei de artă s-a îndepărtat de obiectul ei, discuția s-a deplasat într-un domeniu care este întru totul general-omenesc, iar, pentru artist, câtuși de puțin specific, adică absolut neesențial pentru arta sa.

Acest mod de analiză conduce *înainte de* [momentul creării] 102
operei de artă, în sfera psihologiei general-umane, din care se pot ivi, pe lângă operă, și toate celelalte. O explicație dedusă de aici în privința operei este, în consecință, o platitudine, precum propoziția: „Orice artist e un Narcis". Oricine își duce la capăt, pe cât posibil, propria sa linie este un „Narcis", dacă este îngăduit să se folosească un concept atât de special caracteristic patologiei nevrozelor la o aplicare atât de amplă; și de aceea o asemenea propoziție nu spune nimic, ci surprinde doar ca un *bon mot*. Pentru că acest mod de analiză nu se ocupă nicidecum de opera de artă, ci tinde, cât de curând posibil, să se ascundă, asemenea unei cârtițe, în culise și subsoluri, așa că ajunge întotdeauna în același teren, comun întregii omeniri, și de aceea explicațiile ei sunt de o monotonie înduioșătoare — aceeași care se aude și la orele de consultație medicală.

Metoda reductivă a lui FREUD este chiar o metodă de tratare 103
medicală, care are o legătură maladivă și improprie cu obiectul. Această legătură maladivă se află în locul unei realizări normale și trebuie de aceea să fie distrusă, ca să se elibereze calea pentru o adaptare sănătoasă. În cazul acesta, reducerea la o bază general-umană este potrivită. Aplicată însă la opera de artă, metoda duce la rezultatele abia descrise: ea scoate la iveală din veșmintele sclipitoare ale operei banalitatea nudă a elementarului *homo sapiens*, specie de care ține și scriitorul. Aparența aurită a creației superioare despre care era gata să se vorbească pălește, deoarece a fost supusă aceleiași metode de gravare ca și fantasma amăgitoare a unei isterii. O asemenea secțiune este desigur foarte interesantă și poate de o valoare la fel de științifică precum autopsia creierului lui NIETZSCHE,

care ar putea arăta de care formă atipică de paralizie a murit. Are însă aceasta ceva de-a face cu *Zarathustra*? Oricare ar fi putut fi culisele şi dedesubturile sale, nu reprezintă el în întregime *un* univers, dincolo de slăbiciunile omenesc-preaomeneşti, dincolo de migrene şi de atrofia cerebrală?

104 Am vorbit până acum despre metoda reductivă a lui FREUD, fără a detalia în ce constă. Este vorba despre o tehnică medical-psihologică de examinare a bolnavilor psihic care se ocupă exclusiv de căile şi mijloacele prin care poate fi evitat sau înţeles prim-planul conştient, pentru a ajunge la fundalul psihic, aşa-zisul inconştient. Această tehnică se bazează pe ipoteza că bolnavul nevrotic refulează anumite conţinuturi psihice din conştiinţă, din cauza incompatibilităţii lor cu conştiinţa. Această incompatibilitate este gândită ca fiind una de ordin moral; ca urmare, conţinuturile refulate ar trebui să aibă un caracter negativ corespunzător, şi anume unul infantil-sexual, obscen până la criminal, care le fac să apară conştiinţei ca inacceptabile. Întrucât nici un om nu este perfect, oricine are un asemenea fundal, chiar dacă admite sau nu. De aceea şi poate fi descoperit pretutindeni, numai dacă se aplică metoda de interpretare elaborată de FREUD.

105 În cadrul acestei conferinţe limitate ca timp, îmi este, desigur, imposibil să intru în amănuntele tehnicii de interpretare. Trebuie să mă mulţumesc de aceea cu câteva indicaţii. Dedesubturile inconştiente nu rămân inactive, ci se trădează prin influenţele caracteristice ale conţinuturilor conştiinţei. Ele produc, de pildă, fantasme de natură specifică, care uneori pot fi uşor reduse la anumite reprezentări sexuale din fundal. Sau produc anumite tulburări caracteristice ale proceselor conştiente, care sunt de asemenea reductibile la conţinuturi refulate. O sursă întru totul importantă pentru cunoaşterea conţinuturilor inconştiente sunt visele, produse directe ale activităţii inconştientului. Esenţialul în metoda reductivă a lui FREUD constă în faptul că ea adună toate indicaţiile inconştiente ale dedesubturilor şi culiselor şi reconstruieşte prin analiza şi interpretarea lor procesele pulsiunilor elementare inconştiente. Acele conţinuturi ale conştiinţei care lasă să se bănu-

iască fundaluri inconştiente FREUD le numeşte incorect *simboluri*, în timp ce în teoria sa ele joacă doar rolul de *indicii* şi *simptome* ale incidentelor din fundal şi nicidecum pe acela al simbolului propriu-zis, care trebuie înţeles ca expresie a unei concepţii încă neformulate altfel sau care ar putea fi formulată mai bine. Când, de pildă, PLATON exprimă întreaga problemă gnoseologică în parabola peşterii sau când Hristos vorbeşte în parabolele sale despre conceptul Împărăţiei lui Dumnezeu, acestea sunt autentice şi veritabile simboluri, şi anume încercări de a exprima un lucru pentru care încă nu există noţiune verbală. Dacă am interpreta parabola lui PLATON după FREUD, atunci am ajunge, fireşte, la uter şi am demonstra că însuşi spiritul lui PLATON era încă prins adânc în originar, ba chiar în infantil-sexual. Prin aceasta am fi trecut însă serios cu vederea ce a plăsmuit creator PLATON din condiţiile preliminare primitive ale concepţiei sale filosofice; am fi trecut fără să băgăm de seamă chiar pe lângă ceea ce este la el cel mai esenţial şi am fi descoperit doar că avea fantasme infantil-sexuale ca orice muritor obişnuit. O asemenea constatare ar avea valoare doar pentru cel care l-ar fi socotit pe PLATON o fiinţă supraomenească şi constată acum cu satisfacţie că şi PLATON este om. Dar cine l-ar lua pe PLATON drept zeu? Poate doar cineva care se află sub dominaţia fantasmelor infantile, prin urmare, care are o mentalitate nevrotică. Unuia ca acesta îi convine reducerea la adevărurile general-omeneşti din motive medicale. Însă nu ar avea absolut nimic de-a face cu sensul parabolei lui PLATON.

M-am oprit intenţionat mai mult timp asupra relaţiei psihanalizei medicale cu opera de artă, şi anume pentru că acest fel de psihanaliză este totodată şi doctrina lui FREUD. Prin dogmatismul său rigid, FREUD a avut grijă ca ambele lucruri, în mare atât de diferite, să fie considerate identice de public. Dar această tehnică poate fi folosită în anumite cazuri medicale avantajos, fără a o ridica în acelaşi timp la rang de doctrină. Iar împotriva acestei doctrine trebuie aduse obiecţii energice. Ea porneşte de la ipoteze arbitrare: nevrozele, de pildă, nu se bazează exclusiv pe refularea sexuală, la fel de puţin psihozele. Visele nu conţin nicidecum doar dorinţe refu- 106

late, incompatibile, care vor fi ascunse de o cenzură ipotetică a viselor. Tehnica de interpretare freudiană, în măsura în care se află sub influenţa ipotezelor sale unilaterale şi de aceea false, este de o arbitrarietate evidentă.

107 Pentru a aprecia just opera de artă, psihologia analitică trebuie să conteste complet prejudecata medicală, căci opera de artă nu este o maladie şi pretinde prin urmare o cu totul altă orientare decât cea medicală. Dacă, în mod firesc, medicul trebuie să cerceteze cauzele unei boli, pentru a o distruge din rădăcină, atunci şi psihologul trebuie, la fel de firesc, să adopte faţă de operă un punct de vedere opus. El nu va aduce în discuţie o problemă inutilă pentru opera de artă, conform condiţiilor general-umane indubitabile care au precedat-o, ci se va interoga asupra sensului operei, iar condiţiile ei preliminare îl vor interesa doar în măsura în care pot fi luate în considerație pentru înţelegerea semnificaţiei. Cauzalitatea personală are tot atât de mult sau de puţin de-a face cu opera ca şi pământul cu planta care creşte din el. Desigur, vom învăţa să înţelegem unele ciudăţenii ale plantei dacă vom cunoaşte compoziţia amplasamentului ei. Pentru botanist, aceasta este chiar o componentă importantă a cunoaşterii sale. Însă nimeni nu va susţine că astfel ar fi cunoscut tot ceea ce este esenţial la plantă. Oprirea la ceea ce este personal, care a fost prilejuită de problema cauzalităţii personale, este complet inadecvată pentru opera de artă, în măsura în care opera nu este un om, ci reprezintă ceva suprapersonal. Ea este ceva care nu are personalitate şi de aceea, pentru el, ceea ce este personal nu reprezintă un criteriu. Ba chiar, opera de artă autentică îşi are raţiunea ei specifică, aceea că reuşeşte să se elibereze din îngrădirile şi fundăturile a ceea ce este personal şi să lase departe în urma ei toată efemeritatea şi respiraţia scurtă a ceea-ce-este-doar-personal.

108 Trebuie să mărturisesc din experienţa proprie că pentru medic nu este un lucru uşor să renunţe la perspicacitatea profesională faţă de opera de artă şi să înlăture astfel din viziunea sa cauzalitatea curentă biologică. Am învăţat să înţeleg însă că o psihologie orientată doar biologic poate fi aplicată într-o anumită măsură cu justeţe la oameni, dar nu şi la opera de artă, şi de aceea nici la creator. O

psihologie pur cauzalistă nu poate altceva decât să reducă orice individ uman la un simplu membru al speciei *homo sapiens*, căci pentru ea există numai originea şi descendenţa. Opera de artă nu înseamnă doar obârşie şi derivare, ci reprezintă o nouă plăsmuire creatoare tocmai a acelor condiţii din care o psihologie cauzalistă ar vrea s-o deducă în mod valabil. Planta nu este doar un simplu produs al solului, ci un proces în sine calm, viu, creator, a cărui natură nu are nimic de-a face cu structura solului. Tot astfel trebuie considerată şi opera de artă, ca o plăsmuire creatoare care abordează liber toate condiţiile preliminare. Sensul şi natura ei proprie se află în ea însăşi şi nu în condiţiile preliminare exterioare; da, aproape s-ar putea spune că este o fiinţă care foloseşte oamenilor şi dispoziţiilor lor personale doar ca teren de cultură, dispunând de puterile acestuia după legi proprii şi dezvoltându-se din ea însăşi spre ceea ce vrea să devină.

Dar astfel anticipez un gen particular de operă de artă, pe care 109
mai întâi trebuie s-o prezint. Căci nu orice operă de artă este produsă sub acest aspect. Există opere, creaţii poetice şi scrieri în proză care iau naştere absolut din intenţia şi hotărârea autorului de a obţine cutare sau cutare efect. În acest caz, autorul supune subiectul unei tratări categoric orientate, intenţionate, prin ceea ce face şi acceptă în acest scop, accentuând aici un efect, atenuând dincolo altul, aplicând aici o culoare, alta colo, cântărind foarte atent efectele posibile, observând permanent legile formei frumoase şi ale stilului. Autorul îşi foloseşte astfel judecata cea mai pătrunzătoare şi-şi alege exprimarea în deplină libertate. Subiectul este pentru el doar subiect, subordonat intenţiei sale artistice: el vrea să prezinte *acest* lucru şi nu altceva. În această activitate, scriitorul este pur şi simplu identic cu procesul creator, indiferent dacă el s-a aşezat de bunăvoie în vârful mişcării creatoare sau dacă ea l-a prins pe deplin ca instrument, încât i-a dispărut orice conştiinţă a acestui fapt. El reprezintă însăşi plăsmuirea creatoare şi se află complet înăuntru şi indistinct de ea, cu toate intenţiile sale şi întreaga sa putere. Nu am nevoie să prezint aici nici un fel de exemple din istoria literaturii, respectiv din propriile mărturisiri ale scriitorilor.

110 Fără îndoială, nu spun nimic nou dacă vorbesc despre alt gen de opere de artă care îi ies de sub pană autorului mai mult sau mai puţin desăvârşit, gata să vină pe lume, aşa cum se iveşte Pallas Athena din capul lui Zeus. Aceste opere i se impun autorului formal, mâna îi este oarecum apucată, condeiul scrie lucruri pe care spiritul său le sesizează cu uimire. Opera îşi aduce forma cu ea; ceea ce el ar dori să facă este respins, ceea ce nu vrea să accepte îi este impus. Pe când conştiinţa lui stă năucă şi goală înaintea fenomenului, este copleşit de un puhoi de idei şi imagini, pe care intenţia sa nu le-a creat niciodată şi pe care voinţa sa n-ar fi vrut nicicând să le dea la iveală. Trebuie totuşi să recunoască, chiar fără voie, că în toate acestea vorbeşte Sinele său din el, că natura sa cea mai intimă se revelează pe ea însăşi şi vesteşte tare ceea ce limba sa nu i-ar fi încredinţat niciodată. El nu poate decât să asculte şi să urmeze impulsul aparent străin, simţind că opera lui este mai importantă decât el şi de aceea are o putere asupra lui căreia nu-i poate prescrie nimic. El nu este identic cu procesul plăsmuirii creatoare; el e conştient că se află dedesubtul operei sau măcar alături, ca o a doua persoană, care a nimerit în orbita unei voinţe străine.

111 Dacă vorbim despre psihologia operei de artă, ar trebui să nu pierdem din vedere, înainte de toate, cele două posibilităţi complet diferite de geneză a operei, căci mult din ceea ce este de cea mai mare importanţă pentru aprecierea psihologică depinde de această deosebire. Opoziţia aceasta a fost percepută încă de către SCHILLER; el a încercat, după cum se ştie, s-o exprime în conceptele de *sentimental* şi *naiv*. Alegerea exprimării sale se bazează chiar pe faptul că el avea în vedere mai cu seamă activitatea poetică. Din punct de vedere psihologic, noi definim primul gen ca *introvertit*, iar pe ultimul ca *extravertit*. Atitudinea introvertită se caracterizează prin afirmarea subiectului şi a intenţiilor şi scopurilor sale conştiente faţă de cerinţele obiectului, în schimb, atitudinea extravertită este definită de subordonarea subiectului faţă de exigenţele obiectului. După părerea mea, dramele lui SCHILLER oferă un bun exemplu pentru atitudinea introvertită faţă de subiect, ca şi majoritatea poeziilor sale. Subiectul este stăpânit de intenţia poetului. Pentru ati-

tudinea opusă, o bună ilustrare ne oferă *Faust*, partea a doua. Aici subiectul se evidențiază printr-o nesupunere înverșunată. Un exemplu și mai potrivit ar putea fi *Zarathustra* de NIETZSCHE, despre care autorul însuși s-a exprimat că „unu" a devenit „doi".

Din modul meu de prezentare, poate că s-a sesizat ce deplasare 112
de orientare psihologică a avut loc când am început să nu mai vorbesc despre autor ca persoană, ci despre procesul creator. Interesul s-a deplasat asupra ultimului, pe când primul este încă luat în discuție întrucâtva ca obiect ce reacționează. Acolo unde conștiința autorului nu mai este identică cu procesul de creație, aceasta este, bineînțeles, clar; în primul caz discutat, pare să fie însă mai întâi cazul contrar; aparent, autorul este creatorul însuși, de bunăvoie și fără nici o constrângere. El este probabil convins de libertatea sa și nici nu va vrea să admită că creația sa nu înseamnă totodată și voința sa, provenind exclusiv din ea și din meșteșugul său.

Aici ne izbim de o întrebare la care nu putem răspunde, anume 113
ce spun scriitorii înșiși despre creația lor; căci aceasta este o problemă de natură științifică, la care poate să răspundă numai psihologia. Ar putea fi cazul, cum de altfel abia am arătat, că și scriitorul care creează aparent conștient și pe deplin liber de sine însuși și creează ceea ce vrea, și acest scriitor, așadar, în pofida conștienței sale, să fie totuși în așa măsură cuprins de impulsul creator, încât să nu-și mai poată aminti absolut deloc de o altă vrere; își poate simți tot așa de puțin ca și celălalt tip direct propria voință în inspirația aparent străină, deși înlăuntrul său Sinele lui îi vorbește distinct. Prin aceasta, convingerea lui despre libertatea necondiționată a creației sale ar fi o iluzie a conștiinței sale: el crede că înoată, în timp ce un curent invizibil îl duce înainte.

Această îndoială nu este nicidecum inventată, ci își are originea 114
în experiențele psihologiei analitice, a cărei investigație a inconștientului a descoperit o mulțime de mijloace prin care conștiința poate fi nu numai influențată de inconștient, ci chiar condusă. Îndoiala este, așadar, îndreptățită. Totuși de unde primim dovezi pentru posibila ipoteză că și un scriitor conștient poate fi prins de opera sa? Dovezile pot fi de natură directă ori indirectă. Dovezile

directe ar fi cazurile când scriitorul, în ceea ce crede că spune, mai fățiș sau mai puțin fățiș mai mult decât observă el însuși. Aceste cazuri nu sunt chiar rare. Dovezile indirecte ar fi cazurile în care, îndărătul caracterului aparent liber consimțit al producției, se află un „trebuie" superior, care și-ar face de îndată imperios cunoscută pretenția, dacă ar avea loc o renunțare arbitrară la activitatea creatoare sau când ar surveni direct grave complicații psihice, când s-ar întâmpla o involuntară întrerupere a producției.

115 Analizarea practică a artiștilor arată mereu cât de puternică este pulsiunea creației artistice izvorâtă din inconștient și, de asemenea, cât de capricioasă și despotică. Câte biografii ale marilor artiști n-au dovedit de mult că dorința lor de creație era atât de mare încât acapara chiar tot ceea ce era omenesc, punându-l în slujba operei, chiar cu prețul sănătății și al obișnuitei fericiri umane! Opera nenăscută în sufletul artistului este o forță a naturii care pătrunde fie cu putere tiranică, fie cu acea subtilă viclenie a scopului naturii, nepăsătoare față de fericirea și suferința personală a omului care este purtătorul creației. Creația trăiește și crește în om ca un copac în pământ, căruia îi smulge hrana. De aceea, facem bine să privim procesul plăsmuirii artistice ca pe o ființă vie în care s-a implantat sufletul omului. Psihologia analitică îl numește *complex autonom*, care, ca parte separată a sufletului, duce o viață psihică autonomă, scăpată de ierarhia conștiinței, și, corespunzător valorii sale energetice, forței sale, apare fie numai ca o tulburare a proceselor conștiinței orientate voluntar, fie, ca instanță supraordonată, poate lua chiar în slujba sa Eul. În mod corespunzător, acel scriitor care se identifică cu procesul de creație ar fi cel care spune din capul locului „da", dacă amenință un inconștient „trebuie". Însă celălalt, căruia îi iese în față creația ca o forță aproape străină, este cel care, din orice motiv, nu poate spune „da" și de aceea este surprins de „trebuie".

116 Ne-am aștepta ca varietatea genezei sale să se și simtă într-o operă. Într-un caz, este vorba de o producție intenționată, condusă și orientată de conștiință, care a fost făcută cu gândul la forma și efectul plănuit. În celălalt caz, e vorba însă de un lucru izvorât din-

tr-o natură inconştientă, care răzbate şi fără intervenţia conştiinţei umane, ocazional chiar împotriva ei, obţinându-şi cu îndărătnicie forma şi efectul. Ar trebui să ne aşteptăm în acest caz ca opera să nu depăşească nicăieri limitele înţelegerii conştiente, să se epuizeze oricum în cadrul intenţiei şi să nu spună în nici un fel mai mult decât a pus autorul în ea. Ar trebui să ne aşteptăm la ceva suprapersonal, care depăşeşte distanţa accesibilă înţelegerii conştiente tot atât de mult pe cât de îndepărtată este conştiinţa autorului de evoluţia operei sale. Am avea dreptul să ne aşteptăm la ciudăţenia imaginii şi a formei, la idei doar presimţite, la un limbaj mai greu de semnificaţii, ale cărui expresii ar avea valoarea unor adevărate simboluri, fiindcă exprimă cât mai bine posibil ceva încă necunoscut şi sunt punţi construite spre un ţărm invizibil.

Aceste criterii sunt corespunzătoare în linii mari. Acolo unde 117
este vorba întotdeauna despre o operă recunoscută ca fiind plănuită cu subiect ales conştient, însuşirile menţionate mai înainte ar trebui să se potrivească, la fel şi în ultimul caz. Exemplul familiar nouă al dramelor lui Schiller pe de o parte şi *Faust*, partea a doua, pe de alta, sau, şi mai bine, *Zarathustra*, ar trebui să ilustreze cele spuse. Nu m-aş oferi însă, bineînţeles, să atribui opera unui scriitor necunoscut cutărei sau cutărei clase, fără a fi cercetat mai întâi cât de cât temeinic relaţia personală a autorului cu opera sa. Nu este de ajuns nici să ştii dacă un scriitor aparţine tipului introvertit sau celui extravertit, căci ambele tipuri au posibilitatea să producă o dată în atitudine extravertită şi altă dată în atitudine introvertită. La Schiller vedem mai cu seamă aceasta în deosebirea dintre producţia sa poetică şi cea filosofică, la Goethe în deosebirea dintre poeziile sale desăvârşite formal şi lupta sa pentru configurarea conţinuturilor părţii a doua [din *Faust*], la Nietzsche în deosebirea dintre aforismele sale şi fluxul coerent din *Zarathustra*. Acelaşi scriitor poate avea atitudini diferite faţă de opere diferite ale sale şi de fiecare dată ar trebui să depindă de raportul respectiv care tip de criteriu ar fi de aplicat.

Această problemă este, după cum se vede, nespus de complica- 118
tă. Însă complicaţia sporeşte încă dacă aducem în sfera considera-

țiilor noastre și argumentarea discutată mai înainte despre cazul scriitorului identic cu creația. Dacă ar fi așa, că și producția conștientă și intenționată ar fi, în intenționalitatea și conștiința sa, doar o iluzie subiectivă a scriitorului, atunci și opera sa ar avea acele însușiri simbolice, atingând nedefinitul și depășind conștiința contemporană. Ele ar fi doar mai ascunse, fiindcă nici cititorul nu ar fi trecut peste limitele conștiinței autorului stabilite de spiritul epocii. Căci și el se mișcă tot în limitele conștiinței contemporane și nu ar avea nici o posibilitate de a pune stăpânire pe un punct arhimedic în afara lumii sale, prin intermediul căruia ar fi în stare să-și transforme conștiința sa contemporană; cu alte cuvinte: să recunoască simbolul într-o operă de acest fel. Simbol ar însemna însă: posibilitatea și anunțarea unei semnificații mai ample, superioare, dincolo de capacitatea noastră de percepție.

119 Această problemă este, cum am spus, delicată. De fapt, eu o ridic numai, ca să nu încorsetez, prin tipizarea mea, posibilitățile de semnificație ale operei de artă, chiar dacă aparent nu vrea să fie sau să spună altceva decât ceea ce este sau spune în mod manifest. Dar ni s-a întâmplat deseori să redescoperim deodată un scriitor. Aceasta se întâmplă atunci când evoluția conștiinței noastre a atins o treaptă superioară, la care bătrânul scriitor ne spune ceva nou. Exista și mai înainte în opera sa, însă era un simbol ascuns, pe care ne-a fost îngăduit să-l descifrăm numai datorită înnoirii spiritului epocii. A fost nevoie de alți ochi, mai noi, căci cei vechi puteau să vadă în ea numai ce erau obișnuiți. Asemenea experiențe ar trebui să ne facă prudenți, căci dau dreptate opiniei mele expuse mai înainte. Opera simbolică îndeobște recunoscută nu are nevoie de această subtilitate, ea ne comunică prin limbajul ei încărcat în presimțiri: sunt pe cale să spun mai mult decât spun de fapt; „judec" mai presus de mine însumi. Aici am putea pune mâna pe simbol, chiar dacă nu ne izbutește o decriptare satisfăcătoare. Simbolul rămâne un subiect permanent al meditației și empatiei noastre. De aici provine și faptul că opera simbolică incită mai mult, așa-zicând, scormonește în noi mai departe și de aceea rareori ne lasă să ajungem la o plăcere estetică întru totul pură, pe când opera manifest

nesimbolică vorbeşte mult mai pur simţirii estetice, deoarece ne îngăduie spectacolul armonios al desăvârşirii.

Ce are de adăugat, ne-am putea întreba, psihologia analitică în 120
problema fundamentală a creaţiei artistice, la taina creaţiei? Tot ceea ce am vorbit până acum nu înseamnă altceva decât fenomenologie psihică. Deoarece „în miezul naturii nici un spirit creator" nu pătrunde, nu ne vom aştepta la imposibil nici de la psihologia noastră, adică la o explicaţie valabilă a marii taine a vieţii, pe care s-o simţim nemijlocit în creaţie. Ca orice ştiinţă, şi psihologia este pregătită doar cu o modestă contribuţie la o mai bună şi mai profundă cunoaştere a fenomenelor vieţii, dar este la fel de departe de cunoaşterea absolută ca şi suratele ei.

Am vorbit atât de mult despre *sensul şi semnificaţia operei de* 121
artă, încât abia ne putem stăpâni îndoiala principială dacă arta „semnifică" într-adevăr ceva. Probabil că arta nu „semnifică" deloc, n-are nici un „sens", cel puţin nu aşa cum discutăm noi aici. Poate este ca şi natura, care pur şi simplu *este* şi nu „semnifică". Este „semnificaţia" neapărat mai mult decât o simplă *interpretare*, introdusă enigmatic acolo de nevoia unui intelect flămând după sens? Arta — s-ar putea spune — este frumuseţe şi prin aceasta se împlineşte şi îşi ajunge sieşi. Ea n-are nevoie de nici un sens. Întrebarea despre sens n-are nimic de-a face cu arta. Dacă mă aşez înăuntrul artei, atunci trebuie să mă supun adevărului acestei propoziţii. Dacă vorbim însă despre relaţia psihologiei cu opera de artă, atunci ne aflăm deja în afara artei, şi atunci nu avem încotro, trebuie să speculăm, să interpretăm, pentru ca lucrurile să dobândească semnificaţie, altminteri nici nu ne putem gândi la aceasta. Trebuie să desfacem viaţa care se împlineşte în sine şi întâmplarea în imagini, în sensuri, în concepte, îndepărtându-ne astfel înadins de taina vie. Câtă vreme suntem prinşi de creaţie, nu vedem şi nu cunoaştem nimic, n-avem voie nici măcar să cunoaştem, căci nimic nu este mai dăunător şi mai primejdios pentru trăirea nemijlocită decât cunoaşterea. Pentru a cunoaşte trebuie să ne aflăm însă în afara procesului creator şi să-l privim din afară, şi abia atunci devine imagine care exprimă semnificaţii. Atunci nu doar avem voie, ci chiar trebuie să vorbim

despre sens. Şi, prin aceasta, ceea ce mai înainte era pur fenomen devine ceva care are o anumită semnificaţie în relaţia cu alte fenomene, ceva care joacă un rol determinat, serveşte unui scop anumit, exercită efecte cu tâlc. Iar dacă putem vedea toate acestea, atunci avem sentimentul că am cunoscut şi explicat ceva. Astfel se ţine seamă de necesitatea ştiinţei.

122 Dacă am vorbit în cele de mai înainte despre operă ca despre un copac care creşte din pământul hrănitor, atunci am putea folosi la fel de bine comparaţia curentă a copilului în pântecele mamei. Deoarece însă toate comparaţiile şchioapătă, atunci am vrea să folosim mai curând, în locul metaforelor, terminologia ştiinţifică, mai exactă. Îmi amintesc că am definit opera aflată *in statu nascendi* ca un complex autonom. Prin acest concept se definesc pur şi simplu toate aspectele psihice care se dezvoltă mai întâi complet inconştient şi abia din momentul în care ating valoarea limită a conştiinţei pătrund şi în conştiinţă. Asociaţia pe care o încheie apoi cu conştiinţa nu are semnificaţia unei asimilări, ci a unei perceperi prin care se exprimă că a fost sesizat complexul autonom, dar nu poate fi subordonat nici controlului conştient, nici inhibiţiei, nici reproducerii voluntare. Tocmai prin aceasta se dovedeşte complexul ca fiind autonom, întrucât apare şi dispare în felul care corespunde tendinţei sale inerente; el este independent de arbitrariul conştiinţei. Această particularitate o şi are în comun complexul creator cu toate celelalte complexe autonome. Şi tocmai aici există şi posibilitatea unei analogii cu incidentele sufleteşti maladive, căci chiar acestea din urmă sunt definite de apariţia complexelor autonome, printre ele de cele mai multe tulburări mintale. Nebunia divină a artistului are o periculoasă legătură reală cu maladivul, fără a fi identică cu acesta. Analogia constă în existenţa unui complex autonom. O asemenea existenţă încă nu dovedeşte însă în sine maladivul, căci şi oamenii normali se află, temporar sau permanent, sub stăpânirea complexelor autonome. Acest fapt aparţine particularităţilor normale ale psihicului, şi există o măsură mai mare de neconştienţă dacă cineva nu este conştient de existenţa unui complex autonom. Astfel, de pildă, orice atitudine tipic întrucâtva di-

ferențiată are tendința de a deveni un complex autonom și, în cele mai multe cazuri, chiar devine. Și orice pulsiune are mai mult sau mai puțin însușirea de complex autonom. Așadar, complexul autonom nu înseamnă în sine ceva maladiv, doar manifestarea sa cumulată și supărătoare dovedește suferință și boală.

Cum ia naștere un complex autonom? Cu vreun prilej oarecare — a cărui examinare mai detaliată aici ne-ar duce mult prea departe — a fost activată o regiune până acum inconștientă a psihicului; se dezvoltă prin stimulare și sporește prin includerea asociațiilor înrudite. Energia de care a fost nevoie în acest scop a fost sustrasă, firește, de la conștiință, dacă aceasta din urmă nu preferă ea însăși să se identifice cu complexul. Dacă nu este așa, atunci rezultă ceea ce JANET a numit „abaissement du niveau mental". Intensitatea intereselor și activităților conștiente scade treptat, apărând astfel fie o inactivitate apatică — o stare foarte frecventă la artiști —, fie o involuție a funcțiilor conștiente, adică o coborâre a acestora la stadiile lor preliminare infantile și arhaice, deci un fel de degenerare. Răzbat „les parties inférieures des fonctions": pulsionalul față de etic, naiv-infantilul față de bine gândit, matur, neadaptarea față de adaptare. Și asta o cunoaștem din viața multor artiști. Din energia răpită conduitei conștiente a personalității se dezvoltă complexul autonom. 123

Dar în ce constă complexul autonom creator? Aceasta nu se poate ști dintr-o dată, câtă vreme opera terminată nu ne deschide nici o privire de ansamblu asupra fundamentelor sale. Opera ne oferă o *imagine* elaborată în sensul cel mai larg. Această imagine este accesibilă analizei în măsura în care putem s-o recunoaștem ca *simbol*. Dacă însă nu putem descoperi în ea valoarea nici unui simbol, am constatat că cel puțin pentru noi nu semnifică mai mult decât spune în mod evident sau, cu alte cuvinte, că pentru noi nu este mai mult decât ceea ce pare. Spun „pare", căci, probabil, lipsa noastră de dezinvoltură nu ne permite intuiții mai ample. Oricum, nu găsim în ultimul caz nici un motiv și nici un punct de atac pentru o analiză. În primul caz însă ne vom aminti, ca de o axiomă, o vorbă a lui GERHART HAUPTMANN: „Să scrii versuri înseamnă să lași 124

să răsune îndărătul cuvintelor cuvântul originar". Transpusă în limbaj psihologic, prima noastră întrebare ar suna: La ce imagine primordială a inconştientului colectiv poate fi redusă imaginea dezvoltată în opera de artă?

125 Această întrebare are nevoie de explicaţii în mai multe privinţe. Am luat aici, cum am spus, cazul unei opere de artă simbolice şi pe deasupra şi al uneia ale cărei surse nu sunt de căutat în *inconştientul personal al autorului*, ci în acel domeniu al mitologiei inconştiente ale cărei imagini primordiale sunt un bun comun al omenirii. De aceea, am numit acest domeniu *inconştient colectiv*, ca să-l deosebesc de inconştientul personal, pe care îl definesc ca totalitatea fenomenelor şi conţinuturilor psihice care ar fi în sine apte de conştiinţă, şi adesea au şi fost, însă, ca urmare a incompatibilităţii lor, vor fi supuse refulării şi menţinute astfel artificial sub pragul conştiinţei. Şi din acest domeniu îi revin artei surse, însă opace, care, dacă predomină, fac din opera de artă nu una simbolică, ci una *simptomatică*. Acest fel de artă am avea voie să-l lăsăm probabil fără pagubă şi regret în seama metodei purgative a lui FREUD.

126 Spre deosebire de inconştientul personal, care este întrucâtva un strat relativ superficial chiar sub pragul conştiinţei, în condiţii normale inconştientul colectiv nu are nici un fel de capacitate de conştiinţă, de aceea nu poate fi condus prin nici o tehnică analitică la reamintire, căci el nu este nici refulat, nici uitat. Inconştientul colectiv nici nu există în sine, deoarece el nu este decât o posibilitate, şi anume acea posibilitate moştenită de noi din timpuri primordiale în forma determinată a imaginilor mnemice sau, exprimându-ne anatomic, în structura creierului nostru. Nu există nici un fel de reprezentări înnăscute, ci posibilităţi înnăscute de reprezentări, care pun anumite limite chiar şi celei mai îndrăzneţe fantezii, aşa-zise categorii ale activităţii de fantazare, oarecum idei *a priori*, a căror existenţă nu poate fi însă stabilită fără experienţă. *Ele apar numai în subiectul configurat ca principii normative ale configurării sale*, adică numai prin deducerea din opera de artă terminată putem să reconstruim modelul primitiv al imaginii primordiale.

Imaginea primordială sau arhetipul este o figură, fie ea demon, om sau întâmplare, care se repetă în cursul istoriei acolo unde fantezia creatoare se manifestă liber. De aceea, este în primul rând figură mitologică. Dacă cercetăm aceste imagini mai îndeaproape, descoperim că ele sunt întrucâtva rezultanta formulată a numeroase experiențe tipice ale șirului de strămoși. Ele sunt oarecum reziduurile psihice ale nenumăratelor trăiri de același tip. Ele descriu milioane de experiențe individuale în medie și astfel oferă o imagine a vieții psihice, descompusă și proiectată în multiple figuri ale pandemoniului mitologic. Dar și figurile mitologice sunt în sine rezultate ale fanteziei creatoare și-și așteaptă cu nerăbdare transpunerea într-un limbaj abstract, din care există doar începuturi anevoioase. Conceptele de creat încă în cea mai mare parte ar putea să ne mijlocească o cunoaștere științifică abstractă a proceselor inconștiente, care sunt rădăcinile imaginilor primordiale. În fiecare dintre aceste imagini este inclus un fragment de psihologie omenească și de destin uman, un fragment de durere și de plăcere, care s-a produs de nenumărate ori în șirul strămoșilor și care în medie a luat mereu același curs. Este ca un fel de albie a sufletului adânc îngropată, în care viața, mai înainte dibuind nesigură, extinsă pe suprafețe largi, însă puțin adânci, se avântă deodată în râu, dacă nimerește acea succesiune specială de împrejurări care au contribuit de când lumea la înfăptuirea prototipului. 127

Momentul în care survine situația mitologică este întotdeauna 128
marcat de o intensitate emoțională specială; e ca și cum s-ar mișca în noi niște corzi care altminteri nu cântau niciodată sau s-ar dezlănțui forțe a căror existență nici n-o bănuiam. Lupta pentru adaptare este un lucru obositor, întrucât ne pune permanent în controversă cu condiții individuale, adică atipice. Nu-i însă de mirare că atunci când realizăm o situație tipică simțim deodată fie o eliberare absolut specială, de parcă am pluti, fie ne cuprinde ca o putere covârșitoare. În asemenea momente nu mai suntem ființe autonome, ci specie, glasul întregii omeniri se înalță în noi. De aceea și este puțin în stare cel izolat să-și folosească forțele pe deplin, dacă nu îi vine în ajutor una dintre aceste reprezentări colective care se nu-

meşte ideal şi dezlănţuie în el toate acele forţe instinctuale al căror acces voinţa conştientă obişnuită nu-l poate găsi niciodată singură. Cele mai active dintre idealuri sunt întotdeauna variante mai mult sau mai puţin transparente ale unui arhetip, ceea ce poate fi uşor recunoscut prin faptul că astfel de idealuri sunt cu plăcere alegorizate, de pildă patria ca mamă, unde alegoriei nu-i revine de altfel nici cea mai mică valabilitate a motivului, care provine anume din valoarea de simbol a ideii de patrie. Arhetipul este aşa-zisa *participation mystique* a primitivului la pământul pe care-l locuieşte şi care conţine doar spiritele strămoşilor săi. Ce este străin înseamnă nenorocire.

129 Orice legătură cu arhetipul, fie ea trăită sau doar rostită, este „emoţionantă", adică impresionează; căci ea provoacă în noi un glas mai puternic decât al nostru. Cine vorbeşte cu prototipuri vorbeşte cu mii de voci parcă, impresionează şi copleşeşte, ridică totodată ceea ce exprimă, din singular şi vremelnic în sfera a ceea ce fiinţează mereu şi astfel dezleagă în noi toate acele forţe ajutătoare care i-au îngăduit omenirii în toate timpurile să se salveze din toate primejdiile şi să supravieţuiască chiar şi nopţii celei mai lungi.

130 Acesta este secretul efectului artei. Procesul creator, atât cât suntem în stare să-l urmărim, constă în stimularea inconştientă a arhetipului şi în dezvoltarea şi amplificarea lui până la opera desăvârşită. Plăsmuirea imaginii primordiale este oarecum o transpunere în limbajul prezentului, prin care i s-a permis oricui să regăsească accesul la sursele cele mai profunde ale vieţii, care altfel i-ar fi fost zăgăzuite. În aceasta constă importanţa socială a artei: ea lucrează continuu la educarea spiritului epocii, căci ea aduce acele aspecte care îi lipseau cel mai mult acestuia. Din insatisfacţia prezentului năzuinţa artistului se retrage, până când ea atinge acea imagine primordială în inconştient aptă să compenseze în modul cel mai eficient insuficienţa şi unilateralitatea spiritului epocii. Această imagine o prinde ea şi, în timp ce o ridică din cea mai adâncă neconştienţă şi o apropie de conştiinţă, se modifică şi forma ei, până când poate fi preluată de oamenii prezentului după capacitatea lor de înţelegere. Modalitatea operei de artă ne permite o concluzie asupra

caracterului epocii în care s-a format. Ce înseamnă realismul şi naturalismul pentru epoca lor? Ce înseamnă romantismul? Dar elenismul? Sunt curente ale artei care au scos la iveală ceea ce atmosfera spirituală a vremii avea cea mai multă nevoie. Artistul privit ca educator al epocii sale — despre aceasta s-ar putea încă mult timp discuta şi în zilele noastre.

Ca şi indivizii, şi popoarele şi epocile îşi au propriile orientări 131 intelectuale sau atitudini. Chiar cuvântul *atitudine* [Einstellung — eine + Stellung = o poziţie] trădează unilateralitatea [*Ein*seitigkeit — ein = unu] necesară, dată de orice orientare. Unde există orientare, există şi excludere. Excludere înseamnă însă că nu ai voie să trăieşti tot ce ai putea trăi sufleteşte, fiindcă nu corespunde atitudinii generale. Omul normal poate suporta orientarea generală fără prejudiciu; omul căilor ascunse şi indirecte, care nu poate merge, precum cel normal, pe drumul larg, va fi de aceea cel care va descoperi cât se poate de curând ce se află alături de drumul mare şi aşteaptă cu nerăbdare să participe la viaţă. Relativa inadaptare a artistului este adevăratul său avantaj, ea îi permite să rămână departe de drumul mare, să-şi urmeze propria năzuinţă şi să găsească ceea ce altora le lipseşte, fără să o ştie. Aşa cum în individ unilateralitatea atitudinii sale conştiente este corectată de reacţiile inconştiente pe calea autoreglării, tot astfel reprezintă arta un proces de autoreglare spirituală în viaţa naţiunilor şi a epocilor.

Sunt conştient de faptul că în cadrul unei conferinţe am putut 132 exprima doar păreri, iar acestea doar într-o schiţare concisă. Am voie eventual să sper că tot ceea ce n-am putut spune, şi anume aplicarea concretă la opera de artă, a fost deja gândit şi a oferit astfel consistenţă învelişului abstract al ideilor mele.

VII
PSIHOLOGIE ŞI LITERATURĂ[1]

CUVÂNT ÎNAINTE

Psihologia, care mai înainte ducea o viaţă modestă îngăduită într-o cămăruţă din spate înzestrată academic, a evoluat în cursul ultimelor decenii, împlinind profeţia lui NIETZSCHE, ca obiect al interesului public, depăşind cadrul universităţilor. Se exprimă în întreprinderile industriale sub forma psihotehnicii, cuprinde largi domenii ale medicinei sub forma psihoterapiei, duce mai departe, sub forma filosofiei, moştenirea lui SCHOPENHAUER şi a lui HARTMANN, i-a descoperit de fapt pe BACHOFEN şi pe CARUS, prin ea mitologia şi psihologia primitivilor au dobândit un interes cu totul nou, ea va revoluţiona ştiinţa comparată a religiilor şi nu puţini teologi vor chiar să-i deschidă accesul la asistenţa duhovnicească. Să aibă, la urma urmelor, dreptate NIETZSCHE, cu a sa *scientia ancilla psychologiae*?

Astăzi, această pătrundere şi răspândire a psihologiei constă de altfel încă în agitaţia confuză a curentelor haotice, care încearcă să-şi ascundă imprecizia printr-o cu atât mai zgomotoasă anunţa-

1 [Publicată mai întâi în: EMIL ERMATINGER, *Philosophie der Literaturwissenschaft*, Berlin, 1930. Uşor prelucrată, cu unele modificări şi adaosuri, în: C.G. JUNG, *Gestaltungen des Unbewußten* (cf. Bibliografia). Manuscrisul „Cuvântului înainte" a fost găsit postum şi se editează aici pentru prima dată. Textul arată că este vorba despre o conferinţă, totuşi nu se cunoaşte nimic mai îndeaproape în această privinţă.]

re a orientării și dogmatizare. Destul de unilaterale sunt și încercările de a face accesibile psihologic toate aceste domenii diferite ale cunoașterii și vieții. Unilateralitatea și rigiditatea principiilor sunt însă greșeli copilărești ale oricărei științe tinere, care trebuie să-și realizeze munca ei de pionierat cu un limitat instrumentar ideatic. Cu toată toleranța și înțelegerea necesității a tot felul de dogme, nu voi fi ostenit să subliniez că tocmai în domeniul psihologiei unilateralitatea și dogmatismul închid în ele cele mai grave primejdii. Psihologul ar trebui să aibă mereu în vedere că ipoteza sa este mai întâi expresia propriei sale presupoziții subiective și de aceea nu poate emite niciodată de-a dreptul pretenții la valabilitate generală. Contribuția individului în ceea ce privește clarificarea în domeniul larg al posibilităților psihice este pentru început doar un *punct de vedere*, și ar însemna să aplicăm obiectului cea mai severă constrângere dacă am vrea să ridicăm ocazional acest punct de vedere la exigențele unui adevăr general valabil. Atât de extraordinar de multicoloră, polimorfă și ambiguă este de fapt manifestarea psihică, încât ar fi imposibil să-i captăm plenitudinea într-*o* oglindă. Și nici nu putem cuprinde vreodată în prezentarea noastră *întregul*, ci trebuie să ne mulțumim să arătăm clar în orice moment doar părți izolate ale fenomenului întreg.

Deoarece o particularitate a sufletului este aceea de a fi nu numai matrice și loc de origine al oricărei activități umane, ci și de a se exprima în toate formele și activitățile spirituale, nu putem întâlni și înțelege nicăieri esența sufletului propriu-zis, ci doar multiplele sale forme de manifestare. Motiv pentru care psihologul se vede constrâns să se familiarizeze cu diferite domenii și să-și abandoneze în acest scop fortăreața sa înconjurată sigur de zidul specialistului, firește nu dintr-o pretenție nejustificată și din curiozitate indiscretă, ci din dragoste pentru cunoaștere, în căutarea adevărului. Nu reușește să izgonească sufletul în strâmtoarea laboratorului sau a cabinetului medical, ci trebuie să-l urmărească în toate domeniile, chiar și cele străine lui, în care se manifestă întotdeauna vizibil.

Așa se face că eu, făcând abstracție de faptul că sunt de specialitate medic, vă vorbesc astăzi dumneavoastră, în calitate de psiho-

log, despre puterea de imaginaţie literară, deşi ea este domeniul cel mai specific al ştiinţei literaturii şi al esteticii. Pe de altă parte însă, este şi o manifestare psihică şi de aceea trebuie luată în considerare de către psiholog. Prin aceasta, nu-l anticipez nici pe istoricul literar, nici pe estetician, căci este cât se poate de departe de mine intenţia de a înlocui alte puncte de vedere prin cel psihologic. M-aş face vinovat chiar de acel păcat al unilateralităţii, pe care tocmai l-am criticat. Şi nici nu m-aş încumeta să vă prezint o teorie completă a creaţiei artistice, deoarece un astfel de lucru mi-ar fi absolut imposibil. Expunerea mea nu înseamnă altceva decât opinii după care s-ar putea orienta în general cercetarea psihologică a fenomenului literar.

INTRODUCERE

133 Este indiscutabil limpede că psihologia — ca ştiinţă a proceselor psihice — poate fi pusă în legătură cu ştiinţa literaturii. Sufletul este matricea şi recipientul tuturor ştiinţelor, precum şi al oricărei opere de artă. Ştiinţa despre suflet ar trebui să fie aptă să arate şi să explice, aşadar, structura psihologică a operei de artă pe de o parte, iar pe de alta, condiţiile psihologice ale artistului creator. Aceste două scopuri sunt de natură fundamental deosebită.

134 În primul caz este vorba despre un produs format „intenţionat" al complicatelor activităţi psihice, în ultimul, chiar despre aparatul psihic. În primul caz, obiect al analizei şi interpretării psihologice este opera concretă, în ultimul — creatorul, sub forma personalităţii sale unice. Deşi ambele obiecte se află într-o relaţie foarte intimă şi în interacţiune indisolubilă, totuşi unul nu-l poate explica pe celălalt. Desigur, este posibil să facem deducţii de la unul la celălalt, dar ele nu sunt nicicând constrângătoare. Ele sunt şi rămân, în cel mai bun caz, probabilităţi sau fericite *aperçu*-uri. Relaţia specială a lui GOETHE cu mama sa ne permite, ce-i drept, să observăm ceva, când auzim exclamaţia lui Faust: „Die Mutter! Mütter! — 's klingt

so wunderlich!" („Mumele! Mumele! — sună aşa de ciudat!"). Dar nu este de ajuns ca să înţelegem cum a rezultat, din legătura cu mama sa, chiar un *Faust*, deşi un adânc presentiment ne spune că pentru omul GOETHE raportul cu mama a jucat un rol important, lăsând urme semnificative tocmai în *Faust*. Sau, dimpotrivă, din *Inelul Nibelungilor* ar fi imposibil să recunoaştem, chiar deducând forţat, faptul că WAGNER avea înclinaţii spre travestiţii feminini, deşi şi aici căi ascunse duc la eroismul Nibelungilor spre femininul-maladiv din omul WAGNER. Psihologia personală a creatorului explică unele lucruri despre opera sa, dar nu opera însăşi. Dacă ar explica-o pe aceasta din urmă, şi anume cu succes, atunci pretinsul factor creator s-ar dovedi un simplu simptom, ceea ce nu i-ar aduce operei nici avantaj, nici faimă.

Situaţia actuală a ştiinţei psihologice, care — în treacăt fie zis — 135
este cea mai recentă dintre ştiinţe, nu permite nicidecum să se stabilească raporturi cauzale stricte în acest domeniu, ceea ce ar trebui ea să facă de fapt, în calitate de ştiinţă. Cauzalităţi sigure produce psihologia numai în sfera instinctelor şi reflexelor semipsihologice. Acolo însă unde începe viaţa propriu-zisă a sufletului, şi anume în complexe, trebuie să se mulţumească să ofere descrieri amănunţie ale celor întâmplate şi să zugrăvească imagini colorate ale urzelilor adesea ciudate şi aproape supraomenesc de ingenioase, renunţând să mai desemneze ca „necesar" fie şi un singur eveniment. Dacă n-ar fi aşa, şi dacă psihologia ar putea arăta cauzalităţi sigure în opera de artă şi în procesul de creaţie, atunci întregii teorii a artelor i-ar fi fost răpit terenul propriu, revenindu-i, ca o simplă specialitate, psihologiei. Deşi aceasta din urmă nu are voie să renunţe niciodată la pretenţia de a cerceta şi stabili cauzalitatea fenomenelor complexe, fără a renunţa la ea însăşi, totuşi nu-i va fi dat niciodată să-şi împlinească această revendicare, deoarece factorul creator iraţional, care iese la iveală cel mai clar chiar în artă, va dispreţui în cele din urmă toate eforturile raţionalizatoare. Toate curentele psihice dinăuntrul conştiinţei pot fi eventual explicate cauzal; factorul creator însă, care îşi are rădăcinile în imprevizibilitatea inconştientului, va fi veşnic închis cunoaşterii umane. El va fi

mereu descris doar în manifestarea sa și va fi presimțit, însă nu și cuprins. Teoria artelor și psihologia se vor raporta una la cealaltă, iar principiul uneia nu-l va anula pe al celeilalte. Principiul psihologiei este acela de a lăsa materialul psihic să apară ca rezultând din premise cauzale; principiul teoriei artei este acela de a privi psihicul pur și simplu drept ceva care ființează, fie că este vorba despre opera de artă sau despre artist. Ambele principii sunt valabile, în pofida relativității lor.

1. OPERA

136 Examinarea psihologică a operei literare se deosebește prin atitudinea ei specifică de cea a teoriei literaturii. Valorile și faptele determinante pentru ultima pot fi, s-ar zice, lipsite de importanță pentru prima; da, operele de valoare literară cu totul îndoielnică îi apar adesea psihologului deosebit de interesante. Așa-numitul roman psihologic, de pildă, nu-i oferă nicidecum ceea ce așteaptă de la el modul de examinare literară. Considerat ca un tot închegat, acest roman se explică pe sine însuși, reprezintă, să zicem, propria sa psihologie, la care psihologul ar avea cel mult ceva de adăugat sau de criticat, ceea ce, de altfel, în acest caz îndeosebi, nu rezolvă întrebarea importantă cum ajunge tocmai acest autor la această operă. De ultima problemă urmează să ne ocupăm abia în partea a doua a eseului.

137 Invers, romanul nepsihologic oferă în general posibilități mai bune analizei psihologice, deoarece intenția nepsihologică a autorului nu anticipează o anume psihologie a personajelor sale și de aceea nu numai că lasă analizei și interpretării spațiu, ci le vine în întâmpinare printr-o descriere nepărtinitoare. Exemple bune în acest sens sunt romanele lui BENOIT sau „fiction stories“ englezești în stilul lui RIDER HAGGARD, care duc, prin CONAN DOYLE, la articolul de masă cel mai îndrăgit, la romanul polițist. Și cel mai mare roman american, *Moby Dick* al lui MELVILLE, ține de el. Descrierea

captivantă a faptelor, care în aparență renunță cu totul la intențiile psihologice, este chiar pentru psiholog de cel mai mare interes, căci toată acțiunea se construiește pe un fundal psihic nemărturisit, care se evidențiază privirii critice cu atât mai pur și curat, cu cât autorul este mai inconștient de premisa sa. Dimpotrivă, în romanul psihologic autorul însuși face încercarea de a ridica materia psihică originară a operei sale din simpla întâmplare în sfera analizei și examinării psihologice, unde fundalul psihic se opacizează adesea până la netransparență. Exact din romanele de acest fel primește diletantul „psihologie", pe când romanelor din primul gen doar psihologia le poate conferi un sens mai profund.

Ceea ce explic aici despre roman este un principiu psihologic, 138
care depășește considerabil limitele acestei forme speciale de operă literară. El se remarcă și în poezie, iar în *Faust* separă prima parte de a doua. Tragedia iubirii se explică singură, în schimb, partea a doua pretinde o muncă de interpretare. Primei părți psihologul nu ar putea să-i adauge nimic din ceea ce n-ar fi spus mai bine poetul; dimpotrivă, partea a doua, cu enorma ei fenomenologie, a epuizat în așa măsură puterea de creație a poetului sau chiar a lăsat-o în urma sa, încât nimic nu se mai explică de la sine, ci provoacă de la vers la vers nevoia de interpretare din partea cititorului. Sub aspect psihologic, *Faust* caracterizează cel mai bine ambele extreme ale operei literare.

De dragul clarității, aș vrea s-o numesc pe una modalitatea *psi-* 139
hologică de creație, iar pe cealaltă *vizionară*. Modalitatea psihologică are ca subiect un conținut care se mișcă în interiorul razei de acțiune a conștiinței umane — de pildă o experiență de viață, o emoție, o trăire pasională, mai ales soarta omenească — în general cunoscut conștiinței ori cel puțin realizabil. Acest subiect este preluat de sufletul artistului, ridicat din cotidian la înălțimea trăirii sale și astfel plăsmuit, încât expresia sa să deplaseze, cu putere de convingere, în cea mai luminoasă conștiință a cititorului, ceea ce este obișnuit, simțit confuz ori jenant, și de aceea evitat sau neglijat, stimulându-l la o claritate superioară și la o mai profundă umanitate. Subiectul originar al acestei plăsmuiri provine din sfera omenes-

cului, a eternei suferințe și bucurii; el este conținut al conștiinței umane explicat și transfigurat, în configurarea sa poetică. Poetul i-a răpit psihologului orice muncă. Sau ultimul trebuie să cerceteze de ce s-a îndrăgostit Faust de Gretchen? Sau de ce devine Gretchen pruncucigașă? Este soarta omenească, repetată de milioane de ori până la monotonia îngrozitoare a sălii de tribunal și a codului penal. Nimic nu a rămas obscur, căci totul se explică convingător din sine însuși.

140 Pe această linie se mișcă numeroase produse literare, romanul de dragoste, de mediu, de familie, polițist sau social, poezia didactică, majoritatea poeziilor lirice, tragedia și comedia. Oricare ar fi forma lor artistică, conținuturile creației artistice psihologice provin mereu din sfera experienței umane, din prim-planul sufletesc al celor mai puternice trăiri. De aceea numesc acest fel de creație artistică „psihologică“, deoarece se mișcă în limitele psihologice ale inteligibilului și sesizabilului. De la trăire la configurare tot ce este esențial se derulează în domeniul psihologiei transparente. Chiar materialul psihic originar al trăirii nu are nimic ciudat în sine; dimpotrivă, el este cel cunoscut inițial: pasiunea și soarta ei, destinele și suportarea lor, natura eternă, frumusețile și ororile ei.

141 Abisul care apare între *Faust* partea întâi și *Faust* partea a doua separă și modalitatea *psihologică* a creației artistice de cea *vizionară*. Aici totul se inversează: subiectul sau trăirea, care devine conținut al configurării, nu este ceva cunoscut; este de esență străină, de natură ascunsă, provenind parcă din abisurile vremurilor preumane sau din lumile de lumină și umbră ale naturii supraumane, o trăire originară, care amenință să învingă natura omenească prin slăbiciune și incomprehensibilitate. Valoarea și greutatea constau în grozăvia trăirii, ce iese la iveală din profunzimi atemporale, străină și rece sau importantă și sublimă, pe de o parte sfărâmând valorile umane și formele frumoase într-o sclipitoare modalitate demonic-grotescă, un ghem înspăimântător din veșnicul haos sau un *crimen laesae maiestatis humanae*, ca să ne exprimăm la fel ca NIETZSCHE, pe de altă parte o revelație, ale cărei culmi și adâncimi abia ajunge să le pătrundă presentimentul uman, sau o frumusețe

pentru înțelegerea căreia cuvintele se străduiesc zadarnic. Aspectul încurcat al întâmplării puternice care domină raza de acțiune a simțirii și înțelegerii omenești din toate părțile pretinde altceva de la creația artistică decât o trăire de prim-plan. Ultima nu destramă niciodată cortina cosmică; nu sfărâmă niciodată limitele posibilului omenesc, de aceea, în pofida șocului individual foarte puternic, se dizolvă docil în formele umane ale configurării artistice. Cealaltă însă destramă cortina pe care sunt zugrăvite imaginile cosmosului de jos în sus și deschide o privire asupra abisului de neînțeles al nedevenitului. În alte lumi? Sau în întunecimile spiritului? Sau în originile preistorice ale sufletului omenesc? Sau în viitoruri de generații nenăscute? Nu putem răspunde nici afirmativ, nici negativ la această întrebare.

Configurare, metamorfozare,
Eternului sens, eternă păstrare.

Viziunea originară ne întâmpină în *Poimandres*, în *Păstorul lui* 142
Hermas, în DANTE, în *Faust*, partea a doua, în trăirea dionisiacă[2] a lui NIETZSCHE, în operele lui WAGNER (*Inelul Nibelungului, Tristan, Parsifal*), în *Primăvara olimpică* a lui SPITTELER, în desenele și poeziile lui WILLIAM BLAKE, în *Hypnerotomachia* călugărului FRANCESCO COLONNA[3], în bâiguitul filosofico-poetic al lui JACOB BÖHME[4] și în imaginile în parte grotești, în parte impunătoare din *Ulciorul de aur* de E.T.A. HOFFMANN[5]. Într-o formă și mai limitată și mai concisă, această trăire își prezintă conținutul esențial la RIDER HAGGARD, în măsura în care scrierile sale se ordonează în jurul lui *She*, la BENOIT (*Atlantida*, în principal), Ku-

2 Vezi expunerea mea în: *Aufsätze zur Zeitgeschichte*, pp. 6 și urm.
3 De curând fundamental prelucrat după principiile psihologiei complexelor de LINDA FIERZ-DAVID, în: *Der Liebestraum des Poliphilo*.
4 Unele mostre din BÖHME se găsesc în tratatul meu *Zur Empirie des Individuationsprozesses* (ulterior în: *Psychologie und Alchemie*).
5 Vezi cercetarea detaliată a ANIELEI JAFFÉ, *Bilder und Symbole aus E.T.A. Hoffmanns Märchen „Der Goldne Topf"*.

BIN (*Cealaltă față*), MEYRINK (mai cu seamă la deloc de subapreciatul *Chipul verde*), GOETZ (*Imperiul fără spațiu*), BARLACH (*Ziua moartă*) și altele.

143 În legătură cu subiectul creației artistice psihologice nu e nevoie să ne punem întrebarea în ce constă el sau ce înseamnă. Aici însă, în cazul trăirii vizionare, această întrebare se impune direct. Se pretind comentarii și explicații; ești surprins, uimit, încurcat, neîncrezător sau, mai rău, chiar dezgustat.[6] Nu-ți evocă nimic din domeniul vieții omenești de zi cu zi, însă spaimele nocturne și presentimentele neliniștitoare devin vii. Publicul, în marea sa majoritate, respinge acest subiect, dacă el nu se adresează senzațiilor celor mai brutale, iar specialistul în literatură este adesea stânjenit. DANTE și WAGNER i-au ușurat întrucâtva misiunea, deoarece la primul evenimentul istoric, la ultimul întâmplarea mitică au îmbrăcat trăirea originară și de aceea au putut fi greșit interpretate drept „subiect". Dar la ambii, dinamica și sensul profund nu se află nici în materialul istoric, nici în cel mitic, ci în viziunea originară exprimată de acestea. Chiar la RIDER HAGGARD, care trece în general și scuzabil ca un scriitor de „fiction stories", „yarn"-ul este doar un mijloc, eventual îngrijorător de copleșitor, de a capta un conținut de importanță covârșitoare.

144 Este ciudat că în opoziție foarte strictă cu subiectul creației psihologice zace un întuneric profund asupra originii subiectului vizionar, un întuneric despre care adesea s-ar crede că nu este neintenționat. Și anume, ești în mod firesc înclinat — și astăzi îndeosebi sub influența psihologiei freudiene — să accepți că îndărătul acestui întuneric parțial grotesc, parțial plin de presentimente, ar trebui să se afle trăirile cele mai personale, din care s-ar putea explica viziunea ciudată a haosului și din care s-ar înțelege de ce uneori face impresia că scriitorul ar fi ascuns intenționat originile trăirii sale. De la această tendință de explicare până la presupunerea că este vorba despre un produs maladiv, nevrotic este doar un pas,

6 Să ne gândim aici la creații precum *Ulise* de JAMES JOYCE, care, în pofida sau poate chiar din cauza dezintegrării sale nihiliste, are o profunzime semnificativă. (vezi studiul VIII din acest volum.)

care nu pare cu totul neîndreptăţit, fiindu-i inerente subiectului vizionar caracteristici care se observă şi în fanteziile alienaţilor. Şi invers, produsul psihotic cuprinde adesea o semnificaţie care se găseşte de obicei numai la geniu. De aici s-a încercat în mod firesc să se considere întregul fenomen din punctul de vedere al patologiei şi să se explice aspectele ciudate ale trăirii originare ca figuri de înlocuire şi eforturi de a ascunde. S-ar crede că o trăire personală şi intimă, pe care eu o numesc „viziune originară", ar fi precedat o trăire marcată de caracterul „incompatibilităţii", adică al inconciliabilităţii cu anumite categorii morale. Se presupune că evenimentul în cauză, de pildă o trăire erotică, ar fi de o natură estetică sau morală care pare incompatibilă fie cu totalitatea personalităţii, fie măcar cu ficţiunea conştiinţei, de aceea, Eul scriitorului caută să refuleze trăirea în totalitate sau cel puţin părţi esenţiale din ea şi să le facă invizibile („inconştiente"). În acest scop, ar fi mobilizat întregul arsenal al fanteziei patologice, şi fiindcă această strădanie ar fi o încercare de înlocuire nesatisfăcătoare, ar trebui repetată în serii de configurări aproape infinite. În acest mod ar trebui să se realizeze abundenţa luxuriantă a aspectelor monstruoase, demonice, groteşti şi perverse, servind pe de o parte la înlocuirea trăirii „inacceptabile", pe de alta, la ascunderea aceleiaşi.

Acest adaos la psihologia creatorului a făcut o considerabilă sen- 145
zaţie şi reprezintă până acum singura încercare teoretică de a explica originea materialului vizionar şi de a prezenta astfel „ştiinţific" psihologia operei de artă particulare. De aici îmi extrag propriul meu punct de vedere, cu supoziţia că el este mai puţin cunoscut şi înţeles decât opinia abia schiţată.

Reducerea trăirii vizionare la o experienţă personală face din ea 146
ceva impropriu, un simplu „înlocuitor". Conţinutul vizionar îşi pierde astfel „caracterul originar", „viziunea originară" devine *simptom* şi haosul se denaturează ca tulburare psihică. Explicaţia se întoarce liniştită în graniţele cosmosului bine ordonat, a cărui desăvârşire raţiunea practică nu a presupus-o nicicând. Imperfecţiunile sale inevitabile sunt anomalii şi maladii care, ipotetic, ţin şi de natura omenească. Privirea şocantă în abisurile de dincolo de omenesc

se demască în chip de iluzie, iar poetul ca înșelătorul înșelat. Trăirea sa originară a fost atât de „omenesc-preaomenească", încât el nu a putut să reacționeze măcar o dată, ci a trebuit să se și ascundă.

147 E bine să avem clar în vedere consecințele neapărate ale *reducerii la anamneza personală*, altfel nu se vede încotro țintește acest mod de explicație: căci el conduce de la psihologia operei de artă la psihologia personală a scriitorului. Ultima nu este de contestat. Prima există, de asemenea, și nu poate fi pur și simplu încheiată cu acest *tour de passe-passe*, dacă se transformă într-un „complex" personal. La ce-i servește scriitorului opera, dacă pentru el înseamnă o fantasmagorie, o ascundere, o suferință sau o faptă, nu trebuie să ne intereseze în acest capitol. Misiunea noastră este mai curând să explicăm opera din punct de vedere psihologic, iar pentru aceasta este necesar să-i luăm în serios principiul, adică trăirea originară, ca și în cazul creației artistice psihologice, unde totuși nimeni nu se poate îndoi de realitatea și seriozitatea subiectului care stă la baza operei. Desigur, aici este mult mai dificil să găsești încrederea necesară, deoarece face impresia că trăirea vizionară ar fi ceva care nu s-ar putea întâlni deloc în experiența generală. Ea amintește atât de fatal de metafizica obscură, încât rațiunea bine intenționată se simte îndemnată să intervină. Și în mod inevitabil se ajunge la concluzia că nu pot fi luate deloc în serios asemenea lucruri, căci altfel lumea ar recădea în cele mai obscure superstiții. Cine nu este înclinat spre „ocultism" își imaginează de aceea prin trăirea vizionară o „fantezie bogată", un „capriciu poetic" sau o „licență poetică". Anumiți poeți ne mai ajută, prin faptul că își asigură o distanță salutară de opera lor, explicând, ca de pildă SPITTELER, că, în loc de *Primăvara olimpică*, ar fi putut cânta la fel de bine: „A venit luna mai"! Și scriitorii sunt oameni și ceea ce un scriitor spune despre opera sa nu este adesea nici pe departe cel mai bun lucru ce s-ar putea spune despre ea. Nu-i vorba de nimic mai prejos decât că trebuie să apărăm seriozitatea trăirii originare chiar și față de împotrivirea personală a scriitorului.

148 *Păstorul lui Hermas*, ca și *Divina comedie* și *Faust* sunt străbătute de răsunetele și ecourile trăirilor de dragoste inițiale și își dobân-

desc încununarea și desăvârșirea prin trăirea vizionară. N-avem nici un motiv să presupunem că trăirea normală din *Faust*, partea întâi, ar fi contestată sau ascunsă în partea a doua și că există cumva vreun motiv să presupunem că, în timpul redactării primei părți, GOETHE ar fi fost normal, iar în timpul celei de-a doua nevrotic. În marea succesiune ce se întinde aproape două milenii, HERMAS — DANTE — GOETHE, găsim la unison neascunsă trăirea de dragoste personală, nu numai alăturată viziunii superioare, ci chiar subordonată ei. Această dovadă este importantă, căci demonstrează (făcând abstracție de psihologia personală a poetului) că înăuntrul operei viziunea înseamnă o trăire mai adâncă și mai puternică decât pasiunea umană. În ceea ce privește opera (care nu trebuie niciodată confundată cu scriitorul), este neîndoielnic că viziunea reprezintă o veritabilă trăire originară, indiferent ce cred sofiștii despre asta. Nu-i ceva derivat, secundar și simptomatic, ci un *adevărat simbol, și anume o expresie a firii necunoscute*. Așa cum trăirea erotică reprezintă trăirea unui fapt adevărat, tot astfel și viziunea. Nu stă în competența noastră să știm dacă conținutul ei este de natură fizică, psihică ori metafizică. Este *realitate psihică* și are cel puțin aceeași calitate ca și aceea fizică. Trăirea pasiunii umane se manifestă între limitele conștiinței, obiectul viziunii însă dincolo de ea. În sentiment trăim ceva cunoscut, presentimentul ne duce însă către necunoscut și ascuns, spre lucruri care sunt tainice de la natură. De sunt vreodată conștiente, atunci sunt intenționat tăinuite și ascunse și de aceea le sunt inerente din vremuri străvechi taina, neliniștea și dezamăgirea. Îi sunt ascunse omului, iar acesta se ascunde de ele prin *deisidaimonia*, apărându-se îndărătul scutului științei și al rațiunii. Cosmosul este credința sa diurnă, care trebuie să-l protejeze de spaima nopții haosului — iluminare izvorâtă din frica de credința nopții! Ar trebui să existe oare ceva care acționează eficient dincolo de universul uman cotidian? Necesități și iminențe primejdioase? Lucruri mai țintite decât electronii? Ar trebui doar să ne credem în posesia și în stăpânirea sufletelor noastre, pe când ceea ce știința numește „suflet", înțelegându-l ca pe un semn de întrebare închis într-o capsulă a craniului, la sfârșit va fi o poartă des-

chisă prin care pătrunde din când în când din lumea neumană ceea ce este necunoscut și acționează înspăimântător și, pe aripile nopții, îi răpește omului omenia și-l conduce la robie și menire suprapersonală? E ca și cum trăirea erotică ar fi acționat uneori ca un declanșator, parcă ar fi fost chiar inconștient „aranjată" spre un scop anume, iar personal-omenescul ar fi privit doar ca un prolog la „comedia divină", singura esențială.

149 Opera de acest fel nu este singura care se ivește din sfera nocturnă; din ea se hrănesc vizionarii și profeții, cum spune perfect AUGUSTIN: „Et adhuc ascendebamus interius cogitando, et loquendo, et mirando opera tua; et venimus in mentes nostras, et transcendimus eas, ut attingeremus regionem ubertatis indeficientis, ubi pascis Israel in aeternum veritatis pabulo, et ubi vita sapientia est..."[7] Aceleiași sfere îi revin însă și marii răufăcători și distrugători, care întunecă chipul epocilor, și demenții, care se apropie prea mult de foc... „Quis poterit habitare de vobis cum igne devorante? Quis habitabit ex vobis cum ardoribus sempiternis?"[8] Adică, pe drept cuvânt: „Quem Deus vult perdere prius dementat".[9] Iar această sferă, oricât de întunecată și inconștientă poate fi, nu este în sine ceva necunoscut, ci universal cunoscut și de când lumea. Pentru primitiv, ea este o parte componentă firească a imaginii sale despre lume, doar noi am exclus-o, din teama de superstiții și din spaimă metafizică, pentru a construi o lume conștientă aparent sigură și ușor de manipulat, în care legile naturii sunt valabile ca și legile umane într-un stat ordonat. Dar poetul vede uneori chipurile universului nocturn, spiritele, demonii și zeii, tainica legătură strânsă a sorții omenești cu intenția supraomenească și cu lucrurile de neînțeles, care se întâmplă în plerom. El întrezărește uneori

7 *Confesiuni*, cartea a IX-a, cap. X: „Ne-am înălțat mai mult prin gândirea, vorbirea și uimirea lăuntrică asupra operelor tale; și vom pătrunde cu mințile noastre și vom trece dincolo de ele, pentru a ajunge în tărâmul nesfârșitului belșug, unde paști în veci, Israel, hrana adevărului și unde se află înțelepciunea vieții..."

8 *Isaia* XXXIII, 14: „Care din voi poate să îndure focul mistuitor, care din voi să stea pe jarul de veci?"

9 „Pe cine vrea Dumnezeu să-l piardă, îl lovește mai întâi cu nebunia."

ceva din acel univers psihic, care este totodată spaima și speranța primitivului. N-ar fi neinteresant să cercetăm dacă teama noastră de superstiții, inventată în epoca modernă, precum și explicația modernă materialistă nu sunt altceva decât un derivat și o continuare a dezvoltării magiei primitive și a spaimei de duhuri. În orice caz, țin de acest capitol fascinația așa-zisei psihologii abisale, precum și împotrivirea violentă față de ea.

Încă de la primele începuturi ale societății umane găsim urme- 150
le străduinței sufletești de a afla forme anatemizate sau favorabile pentru presentimentul vag. Chiar și în acele foarte timpurii desene rupestre din epoca de piatră din Rhodesia se găsește, alături de imagini de animale aidoma naturii, un semn abstract, și anume o cruce înscrisă în cerc de opt ori, care în această formă migrează prin toate culturile și pe care o aflăm și astăzi nu numai în bisericile creștine, ci, de pildă, și în mănăstirile tibetane. Această așa-zisă roată a soarelui, provenind dintr-o epocă și dintr-o civilizație în care nu exista încă nici un fel de roată, rezultă doar parțial din experiența exterioară, pe de alta este un simbol, o experiență lăuntrică, probabil la fel de fidel redată după natură ca și renumitul rinocer cu păsările care-l necăjesc. Nu există cultură primitivă care să nu aibă un sistem, adesea de-a dreptul uimitor de evoluat, de doctrină esoterică și de filosofie, și anume pe de o parte o doctrină despre lucrurile obscure, aflate dincolo de ziua omului și de amintirea ei, pe de alta de înțelepciune, care trebuie să reglementeze acțiunea umană.[10] Confreriile bărbătești și clanurile totemice păstrează această cunoaștere, care se învață prin consacrări ale bărbaților. Antichitatea făcea același lucru în misteriile sale, iar bogata ei mitologie este o relicvă a treptelor timpurii ale unor atari experiențe.

De aceea, este absolut logic dacă poetul revine la figurile mi- 151
tologice spre a găsi expresia potrivită pentru trăirea sa. Nimic nu ar fi mai fals decât să acceptăm că în asemenea cazuri el creează din subiectul moștenit; el creează mai curând din trăirea origina-

10 *Stammeslehren der Dschagga*, editate de BRUNO GUTMANN, folosesc nu mai puțin de trei volume, cu un total de 1 975 de pagini

ră, a cărei natură obscură are nevoie de figuri mitologice și de aceea se extinde avid spre ceea ce este înrudit, pentru a se exprima prin aceasta. Trăirea originară este lipsită de cuvinte și de imagini, deoarece este o viziune „în oglinda întunecată". Este doar cel mai puternic presentiment care vrea să se exprime. Este ca un vârtej de vânt care prinde tot ceea ce i se oferă, iar în timp ce se învârtejește în sus, capătă formă vizibilă. Dar întrucât expresia nu atinge nicicând plinătatea viziunii și nu epuizează niciodată nelimitarea acesteia, poetul are nevoie atunci de un material adesea enorm ca să redea măcar aproximativ ceea ce presimte, și de altminteri nu se poate lipsi de o expresie rebelă și plină de contradicții, dacă vrea altfel să lase să apară caracterul paradoxal neliniștitor al viziunii. DANTE își extinde trăirea printre toate imaginile Infernului, Purgatoriului și Paradisului. GOETHE are nevoie de masivul stâncos și de tărâmul de jos al Greciei, WAGNER de toată mitologia nordică și de bogăția legendei lui Parsifal, NIETZSCHE recurge la stilul sacru, la ditiramb și la vizionarul legendar al timpurilor vechi, BLAKE se folosește de fantasmagoria Indiei, de universul imaginar biblic și apocaliptic, iar SPITTELER împrumută toate numele unor chipuri noi, care izvorăsc într-un număr aproape înspăimântător din cornul abundenței poeziei sale. Și nimic nu lipsește din întreaga ierarhie, de la incomprehensibilul-sublim până la perversul-grotesc.

152 La natura acestei manifestări multicolore psihologia a contribuit esențial cu terminologie și material comparativ. Ceea ce se manifestă în viziune este o imagine a *inconștientului colectiv*, și anume a structurii proprii, înnăscute a acelui suflet care reprezintă matricea și condiția preliminară a conștiinței. După legea de bază filogenetică, structura psihică trebuie să poarte în sine, ca și cea anatomică, semnele stadiilor strămoșești parcurse. Acesta este de fapt cazul și cu inconștientul: în eclipsele de conștiință, de pildă în vis, în tulburările mintale ș.a.m.d., produsele sau conținuturile psihice ies la suprafață, purtând cu sine toate indiciile stării psihice primitive, și anume nu numai după formă, ci și după conținutul de idei, încât s-ar putea crede adesea că ar fi fragmente ale vechilor doctrine eso-

terice. Numeroase sunt motivele mitologice apropiate care se ascund însă în limbajul imagistic modern, adică nu mai este vulturul lui Zeus sau pasărea Rock, ci un avion; bătălia cu balaurul este un accident feroviar; eroul care-l răpune pe balaur este tenorul viteaz de la teatrul municipal; Muma tărâmurilor subpământene este o precupeață de legume grasă, iar Pluto, care o răpește pe Proserpina, un șofer periculos ș.a.m.d. Lucrul cel mai important îndeosebi pentru teoria literaturii constă însă în faptul că manifestările inconștientului colectiv au, în legătură cu starea de conștiință, un *caracter compensator*, adică prin ele trebuie să fie echilibrată o stare de conștiință unilaterală inadaptată sau chiar periculoasă. Această funcție se vede însă și în simptomatologia nevrozelor și în ideile delirante ale alienaților, unde manifestările compensatoare sunt adesea la îndemână, de pildă la oamenii care se închid de teamă față de toată lumea și descoperă deodată că oricine știe și vorbește despre cele mai intime secrete ale lor. Firește, nu toate compensările sunt într-atât de evidente; deja cele nevrotice sunt mult mai subtile, iar cele apărute în vise, îndeosebi în visele proprii, îi sunt impenetrabile oarecum nu numai amatorului, ci și cunoscătorului, adesea la început aproape complet; însă pot fi pur și simplu uluitoare, odată ce le-ai înțeles. Dar lucrul cel mai ușor este, după cum se știe îndeajuns, adesea cel mai greu. Trebuie să-l trimit aici pe cititorul meu la literatură.

Dacă facem aici aproape abstracție de posibilitatea că, de pildă, un *Faust* ar putea să reprezinte pentru starea conștiinței lui GOETHE o compensare personală, atunci se pune mai departe problema în ce relație se află o asemenea operă cu *conștiința epocii* și dacă această relație nu ar trebui și ea privită tot ca o compensare. Marea poezie, creată din sufletul omenirii, s-ar explica, după părerea mea, pe deplin greșit dacă s-ar încerca reducerea ei la ceea ce este personal. Oriunde inconștientul colectiv se precipită în trăire și se cunună cu conștiința epocii, s-a produs un act de creație care privește întreaga epocă, întrucât opera este în sensul cel mai profund o ambasadă pe lângă contemporani. De aceea mișcă *Faust* ceva în sufletul oricărui german (cum a remarcat cândva JACOB 153

BURCKHARDT[11]), de aceea este nemuritoare faima lui DANTE, iar *Păstorul lui Hermas* a devenit aproape o carte canonică. Fiece epocă are unilateralitatea ei, prejudecata ei și suferința ei sufletească. O epocă este ca sufletul unui individ, ea își are starea ei de conștiință caracteristică, specific limitată, și de aceea are nevoie de o compensare, care este realizată chiar prin inconștientul colectiv într-un asemenea mod încât un poet sau un profet dă glas la ceea ce nu a fost exprimat din situația epocii, transpunând în imagine sau faptă ceea ce așteaptă nevoia neînțeleasă a tuturor, fie în bine, fie în rău, pentru salvarea unei epoci sau pentru distrugerea ei.

154 Este periculos să vorbești despre propria epocă, deoarece este prea mare sfera a ceea ce se află în joc.[12] Câteva aluzii ar putea fi de aceea suficiente. Opera lui FRANCESCO COLONNA este o apoteoză a iubirii sub forma unui vis (literar), nu povestea unei pasiuni, ci reprezentarea unei relații cu *anima*, adică cu subiectiva *imago* a femininului încarnată în personajul fictiv Polia. Relația se petrece în formă păgână antică, lucru remarcabil, fiindcă autorul, după câte știm, era călugăr. Opera sa aduce în fața conștiinței medieval-creștine o lume în același timp mai veche și mai recentă din Hades, mormânt și totodată mamă născătoare.[13] Pe o treaptă superioară, GOETHE întrețese motivul Gretchen — Helena — Mater Gloriosa — etern-femininul ca pe un fir roșu în țesătura colorată a lui *Faust*. NIETZSCHE anunță moartea lui Dumnezeu, iar la SPITTELER înflorirea și ofilirea zeilor devin un mit al anotimpurilor. Fiecare dintre acești poeți vorbește cu glasul a mii și zeci de mii de oameni, prevestind prefaceri în conștiința epocii. *Hypnerotomachia Poliphili*, spune LINDA FIERZ, „este simbolul procesului viu de devenire care s-a petrecut transparent și de neînțeles la oamenii din epoca sa și a făcut din Renaștere începutul epocii moderne"[14]. Deja în vremea lui COLONNA se pregătea pe de o parte slăbirea Bisericii prin Schismă, pe de alta epoca marilor călătorii și descoperiri științifice. O

11 Scrisori către ALBERT BRENNER (*Basler Jahrbuch 1901*, pp. 91 și urm.).
12 Am scris aceasta în 1929.
13 Vezi aici expunerea LINDEI FIERZ-DAVID, *loc. cit.*, pp. 239 și urm.
14 *Loc. cit.*, p. 38.

lume apunea și un nou eon se înălța, anticipat de acel personaj paradoxal, contradictoriu înlăuntrul său, Polia, de sufletul modern al călugărului Francesco. După trei secole de schisme religioase și de descoperiri științifice mondiale, GOETHE zugrăvește omul faustic care amenință măreția zeilor și încearcă, simțind inumanitatea acestui personaj, să-l unească cu etern-femininul, cu mama Sophia. Ultima apare ca o formă superioară a *animei*, care s-a lepădat de cruzimea păgână a nimfei Polia. Această încercare de compensare n-a avut nici o influență durabilă, căci NIETZSCHE a pus iarăși stăpânire pe Supraom, iar acesta trebuia să-și caute singur pieirea. Să se compare cu această dramă contemporană *Prometheus*[15] al lui SPITTELER și atunci se va înțelege referirea mea la însemnătatea profetică a marii opere de artă.[16]

2. SCRIITORUL

Secretul creației este, ca și acela al libertății voinței, o problemă 155 transcendentă, la care psihologia nu poate răspunde, ci doar s-o descrie. De asemenea, și creatorul este o enigmă, a cărei rezolvare se încearcă în multe moduri, însă mereu zadarnic. Oricum, psihologia modernă s-a ocupat din când în când de problema artistului și a artei sale. FREUD crede că ar fi găsit cheia pentru a deșuruba opera de artă dinspre trăirea personală a artistului.[17] Aici s-au ivit posibilitățile existente; căci n-ar trebui să fie posibil să deduci o operă de artă și din „complexe", ca de pildă, o nevroză? Doar a fost marea descoperire a lui FREUD aceea că nevrozele au o etiologie psihică precisă, provenind din cauze emoționale și din trăiri timpurii

15 Mă refer la prima variantă în proză.

16 Vezi *Psychologische Typen*, ed. a 5-a, 1950, pp. 257 și urm. (*G.W.* VI). [v. și C.G. Jung, *Opere complete* vol. 6, *Tipuri psihologice*, trad. Viorica Nișcov, Editura Trei, București, 2004]

17 Vezi FREUD, *Der Wahn und die Traume in W. Jensens „Gradiva"* și *Leonardo da Vinci*.

din copilărie de natură reală sau fantastică. Unii din discipolii săi, îndeosebi RANK și STEKEL, au lucrat la o formulare analoagă și au obținut rezultate asemănătoare. Este incontestabil că psihologia personală a scriitorului se poate urmări uneori până la rădăcini și până la cele mai îndepărtate ramificații ale operei sale. Opinia că ceea ce este personal la scriitor influențează alegerea și plăsmuirea subiectului său în multe privințe nu este în sine ceva nou. Cât de departe ajunge această influență și în ce relații specifice analogice are loc este, desigur, un merit al școlii freudiene de a o fi arătat.

156 Nevroza este pentru FREUD un substitut de satisfacție. Așadar, ceva impropriu, o eroare, o scuză, un pretext, o neluare în seamă, pe scurt, ceva esențial negativ, care mai bine n-ar exista. Abia te încumeți să pui o vorbă bună pentru nevroză, căci în aparență ea nu este altceva decât o tulburare fără sens și de aceea supărătoare. Opera de artă, care aparent se analizează ca o nevroză, reducându-se la refulările personale ale scriitorului, ajunge astfel în vecinătatea problematică a nevrozei, unde se găsește însă în bună companie, în măsura în care metoda freudiană consideră religia, filosofia și celelalte tot într-un mod asemănător. Dacă se rămâne la un mod de examinare simplu și se admite deschis că nu este vorba despre altceva decât despre ieșirea din găoacea împrejurărilor personale, care desigur nu lipsesc nicăieri, atunci, pe bună dreptate, nu se poate obiecta nimic. Dar dacă se va ridica pretenția că prin analiză se explică însăși esența operei de artă, atunci pretenția trebuie categoric respinsă. Esența operei de artă nu constă în faptul că ea este încărcată de caracteristici personale — cu cât aceasta se întâmplă mai mult, cu atât mai puțin este vorba despre artă —, ci în acela că ea se ridică mult deasupra a ceea ce este personal și vorbește din minte și inimă pentru mintea și inima omenirii. Ceea ce este personal reprezintă o limitare, ba chiar un viciu al artei. „Arta“ care este numai sau predominant personală merită să fie tratată ca nevroză. Dacă se susține părerea școlii freudiene că orice artist are o personalitate infantil-autoerotică limitată, atunci judecata poate fi valabilă pentru acesta ca persoană, însă nevalabilă pentru creator. Căci acesta nu este nici autoerotic,

nici heteroerotic şi nici în genere erotic, ci în cea mai mare măsură obiectiv, impersonal, ba chiar subuman şi supraman, deoarece ca artist reprezintă opera sa şi nu un om.

Orice creator este o dualitate sau o sinteză de calităţi paradoxa- 157
le. *Pe de o parte, el înseamnă un proces personal omenesc, pe de alta, impersonal, creator.* Ca om, poate fi sănătos ori bolnav; psihologia lui *personală* poate şi trebuie să fie explicată de aceea personal. Dimpotrivă, ca artist, el poate fi înţeles numai din fapta sa creatoare. Ar fi, de pildă, o eroare grosolană a dori să se reducă maniera unui gentleman englez sau a unui ofiţer prusac sau a unui cardinal la etiologia personală. Gentlemanul, ofiţerul sau înaltul prelat sunt *officia* obiective, impersonale, fiecare dintre ei cu psihologia sa inerentă, obiectivă. Deşi artistul este opusul a ceva oficial, există totuşi o analogie ascunsă, în măsura în care o psihologie specific artistică reprezintă o chestiune colectivă şi nu personală. Căci pentru el arta este ceva înnăscut, ca un instinct care-l cuprinde, făcând din el un instrument. În ultimul rând, nu el, omul personal, este factorul volitiv în el, ci opera de artă. Ca persoană, n-are decât să aibă umori şi dorinţe şi scopuri proprii, în schimb, ca artist, este „om" într-un sens superior, un *om colectiv*, purtător şi modelator al sufletului inconştient activ al omenirii. Acesta este *officium*-ul său, a cărui povară adesea îl covârşeşte într-atât, încât fericirea omenească şi tot ceea ce-i face preţioasă omului obişnuit viaţa el i le sacrifică potrivit destinului său. C.G. CARUS spune: „Şi prin *aceasta* se distinge ceea ce noi am numit *geniu* că, în mod ciudat, tocmai un asemenea spirit superior înzestrat, cu toată libertatea şi transparenţa dăruirii sale, este mereu împins şi determinat de ceva inconştient, de Dumnezeul misterios din el, că părerile îi vin — nu ştie de unde, că este împins la activitate şi creaţie — nu ştie încotro, şi că îl stăpâneşte un impuls de devenire şi evoluţie — nu ştie încă spre ce".[18]

În aceste împrejurări, nu este nicidecum de mirare că tocmai ar- 158
tistul — privit ca totalitate — este acela care furnizează subiect deosebit de bogat unei psihologii care analizează critic. Viaţa lui este

18 *Psyche*, p. 158.

neapărat plină de conflicte, dacă două forțe se luptă în el: omul obișnuit, cu pretențiile sale îndreptățite la fericire, satisfacție sufletească și siguranță în viață pe de o parte, și pasiunea creatoare care nu ține seamă de nimic, pe de alta, care în cazul de față umilește toate dorințele personale. De aici reiese că soarta personală a multor artiști este extrem de nemulțumitoare, ba chiar tragică, nu dintr-o necesitate obscură, ci din inferioritatea sau din insuficienta capacitate de adaptare a personalității lor umane. Rareori se găsește vreun creator care să nu plătească scump scânteia divină a marii arte. Ceea ce-i mai puternic în el, chiar creația, îi va acapara cea mai mare parte a energiei, dacă este într-adevăr un artist, rămânându-i atunci prea puțin pentru rest ca să se mai dezvolte ceva deosebit ca valoare. În schimb, omenescul va fi adesea într-atât de sacrificat creației, încât poate trăi la un nivel primitiv sau ca și degradat. Acesta se manifestă adesea ca fire copilăroasă și nechibzuită, sau ca egoism brutal, naiv (așa-zisul „autoerotism"), ca vanitate și alte lipsuri. Aceste scăderi au un sens doar pentru că Eului i se furnizează în acest mod destulă vitalitate. El are nevoie de aceste forme de viață inferioare, căci altfel ar fi distrus de totală frustrare. Autoerotismul personal al anumitor artiști poate fi comparat cu acela al anumitor copii nelegitimi sau abandonați care trebuiau să se apere de timpuriu prin rele însușiri de acțiunea distrugătoare a unui mediu lipsit de dragoste. Astfel de copii devin ușor firi egoiste, lipsite de scrupule, fie pasiv, prin faptul că rămân toată viața infantili și neajutorați, fie activ, prin faptul că se ciocnesc de morală și lege. Este absolut evident că artistul trebuie explicat prin arta sa și nu prin slăbiciunile firii sale și prin conflictele personale, care reprezintă doar regretabile consecințe ale faptului că el este artist, adică un om căruia i-a fost pusă în spinare o povară mai mare decât muritorului obișnuit. A putea mai mult cere și o mai mare risipă de energie, de aceea mai multul dintr-o parte poate fi însoțit doar de mai puținul din cealaltă parte.

159 Dacă poetul știe că opera lui se zămislește, evoluează și se maturizează în el sau dacă își imaginează că își modelează propria descoperire din intenție proprie nu schimbă cu nimic faptul că în re-

alitate opera sa crește din el. Ea se comportă ca un copil cu mama lui. Psihologia creației este de fapt psihologie feminină, căci opera crește din adâncuri inconștiente, chiar din împărăția Mumelor. Predominând creația, predomină și inconștientul ca forță modelatoare de viață și destin asupra voinței conștiente, iar conștiința va fi luată cu forța de violența unui curent subteran, adesea spectator neajutorat al evenimentelor. Opera care se dezvoltă înseamnă destinul poetului și ea îi hotărăște psihologia. Nu GOETHE creează *Faust*, ci componenta psihică „Faust“ îl creează pe GOETHE[19]. Și ce înseamnă „Faust“? „Faust“ este un *simbol*, nu un simplu indiciu semiotic sau o alegorie pentru ceva de mult cunoscut, ci expresia a ceva care acționează dintr-o viață arhaică în sufletul german, pe care GOETHE a trebuit să-l ajute să se nască. E cu putință ca un ne-german să fi scris *Faust* sau *Așa grăit-a Zarathustra*? Ambele fac aluzie la același lucru, la ceea ce vibrează în sufletul german, o „imagine primordială“, cum a spus cândva JACOB BURCKHARDT, figura unui medic sau profesor pe de o parte și a vrăjitorului întunecat pe de alta; arhetipul înțeleptului, a celui gata să ajute și a salvatorului pe de o parte, a magului, a mincinosului, a seducătorului și a diavolului pe de alta. Această imagine este îngropată de când lumea în inconștient, unde dormitează până când favoarea sau dizgrația epocii o trezește, și anume dacă o mare greșeală abate poporul de la calea dreaptă. Căci unde se ivesc căi greșite e nevoie de conducător și de profesor, și chiar de medic. Calea greșită ispititoare este otrava care ar putea fi în același timp și leac, iar umbra Mântuitorului este un demolator diavolesc. Această forță contrară acționează mai în-

19 Visul lui ECKERMANN în care perechea Faust și Mephisto cade pe pământ ca un dublu meteor amintește prin aceasta de motivul Dioscurilor (vezi în această privință prelegerile mele „Despre renaștere“ și motivul celor doi prieteni în: *Gestaltungen des Unbewußten*) și interpretează astfel o caracteristică esențială a sufletului goethean. De o finețe deosebită este observația lui ECKERMANN că figura avântată și ușor încornorată a lui Mephisto ar aminti de Mercurino. Această observație se află în cel mai bun acord cu natura alchimică și esența capodoperei goetheene. (Datorez această reîmprospătare a memoriei mele referitoare la convorbirile lui ECKERMANN unei observații prietenești din partea colegului meu W. KRANEFELDT.)

tâi chiar asupra medicului mitic: medicul ce tămăduiește rănile are el însuși o rană, exemplul clasic fiind Chiron[20]. În domeniul creștin, este rana din coaste a lui Hristos, marele medic. Faust însă — în mod caracteristic — nu este rănit, nu este atins de problema morală: omul poate fi în ambele feluri, euforic și drăcesc, dacă personalitatea sa e capabilă să se scindeze, și numai atunci este în stare să se simtă la „șase mii de picioare dincolo de bine și rău". Pentru despăgubirea care, în aparență, îi scăpa pe atunci lui Mephisto, a fost prezentată peste o sută de ani o notă de plată sângeroasă. Dar cine crede încă serios că poetul exprimă adevărul tuturor? În ce cadru ar trebui privită atunci opera de artă?

160 Arhetipul în sine nu este nici bun, nici rău. El este un numen moralicește indiferent, care abia prin ciocnirea cu conștiința ajunge de o parte sau de alta sau la o dualitate contradictorie. Această decizie spre bine sau spre rău a fost pricinuită de atitudinea umană intenționat sau nu. Există multe asemenea prototipuri, care însă nu apar toate în visele individului și nici în operele de artă, câtă vreme nu vor fi provocate de abaterea conștiinței de la calea de mijloc. Dacă însă conștiința se rătăcește într-o atitudine unilaterală și de aceea falsă, atunci aceste „instincte" vor fi animate și își trimit imaginile în visele individului și în viziunile artiștilor și vizionarilor, ca astfel să se producă din nou echilibrul sufletesc.

161 Așa se realizează nevoia sufletească a poporului în opera poetului și de aceea opera înseamnă pentru poet în fapt și în adevăr mai mult decât destinul său personal, chiar dacă este sau nu conștient de aceasta. El este în cel mai profund sens un instrument și de aceea se află sub opera sa, așadar, nu avem dreptul să ne așteptăm nicicând de la el la o interpretare a propriei sale opere. A dat tot ce a avut mai bun în operă. Interpretarea trebuie s-o lase pe seama altora și a viitorului. Opera mare este ca un vis care, în pofida oricărei evidențe, nu se explică pe ea însăși și nu este nicicând univocă. Nici un vis nu spune: „trebuie" sau „asta-i adevărul"; el prezintă o imagine, cum natura lasă o plantă să crească, lăsându-ne în seamă

20 Pentru acest motiv, vezi KERÉNYI, *Der göttliche Arzt*, pp. 84 și urm.

să tragem concluziile. Dacă cineva are un vis de angoasă, are ori prea multă ori prea puțină spaimă, iar dacă cineva visează despre un dascăl înțelept, atunci ori este prea didactic, ori are nevoie de profesor. Și ambele situații sunt în chip subtil același lucru, de care cineva își dă seama numai dacă, însușindu-și opera, o lasă să acționeze asupra sa aproape așa cum ea a acționat asupra poetului. Ca să-i înțelegem sensul, trebuie să ne lăsăm modelați de el așa cum l-a modelat pe poet. Și atunci înțelegem și ce a fost trăirea sa originară: el a atins acea profunzime sufletească salutară și mântuitoare, unde nu s-a izolat încă nici un individ pentru singurătatea conștiinței, ca să apuce pe o cale greșită plină de suferință; unde toți sunt cuprinși încă în aceeași vibrație și de aceea simțirea și acțiunea individului se extind asupra întregii omeniri.

Cufundarea iarăși în starea originară de „participation mystique" este secretul creației artistice și al influenței artei, căci pe 162
această treaptă de trăire nu mai trăiește individul, ci poporul, și nu mai este vorba acolo despre fericirea și suferința individului, ci despre viața poporului. De aceea, marea operă de artă este obiectivă și impersonală și totuși ne emoționează atât de adânc. De aceea, viața personală a poetului este doar avantaj sau piedică, însă niciodată esențială pentru arta sa. Biografia sa personală poate fi aceea a unui filistin, a unui om cumsecade, a unui nevrotic, a unui nebun sau a unui criminal: interesantă și inevitabilă, însă neesențială în privința scriitorului.

VIII
ULISE
UN MONOLOG[1]

OBSERVAŢIE PRELIMINARĂ A AUTORULUI

Acest eseu literar, publicat pentru prima oară în *Europäische Revue*, nu este o lucrare ştiinţifică, la fel de puţin ca şi *aperçu*-ul ce urmează despre PICASSO. Dacă îl preiau, cu toate acestea, în culegerea *Psychologische Abhandlungen*, o fac pentru că *Ulise* este un *document humain* esenţial şi caracteristic pentru epoca noastră, iar părerea mea despre el este şi un document psihologic, care arată idei ce joacă în lucrările mele un rol considerabil în aplicarea lor practică asupra unui subiect concret. Eseul nu este lipsit numai de caracter ştiinţific, ci şi de orice intenţie didactică şi de aceea cititorul să binevoiască a-i acorda numai interesul unei opinii subiective şi care nu este definitivă.

163 Titlul se referă la JAMES JOYCE şi nu la îndelung rătăcitorul şi ingeniosul erou din perioada prehomerică, care a ştiut, prin viclenie şi faptă, să scape de duşmănia şi răzbunarea zeilor şi a oamenilor şi, după o călătorie anevoioasă, s-a întors la căminul natal. În cea mai strictă opoziţie cu omonimul său antic, Ulisele joycean este o con-

1 [Despre geneza eseului, vezi Anexa, pp. 138 şi urm., din volumul de faţă. Publicat prima dată în: *Europaische Revue* VIII (Berlin, septembrie 1932). Apoi în C.G. JUNG, *Wirklichkeit der Seele* (cf. Bibliografia). Citatele din *Ulise* sunt extrase din ediţia a 10-a, deşi JUNG cunoştea cartea de la prima sa apariţie în 1922 (vezi par. 171 din acest volum).]

știință inactivă care doar percepe, chiar un simplu ochi, o ureche, un nas, o gură, un nerv tactil, abandonat, la întâmplare și nestăpânit, cascadei agitate, haotice, demente de date psihice și fizice și înregistrându-le pe acestea aproape fotografic.

Ulise[2] este o carte ce curge de-a lungul a 735 de pagini; un flux de 164
735 de ore sau zile sau ani, alcătuit dintr-o singură zi obișnuită pe lumea aceasta, o zi fără sens, atât de lipsită de importanță: 16 iunie 1904, la Dublin, o zi în care, în fond, nu se întâmplă nimic. Fluxul începe în haos și se sfârșește în haos. Un unic adevăr strindbergian, extraordinar de mult intricat și, spre oroarea cititorului, nicicând epuizat despre *esența* vieții omenești? Probabil despre „esență", cu siguranță însă despre zecile de mii de suprafețe și sutele lor de mii de nuanțe subterane. Nu există în aceste 735 de pagini, oricât de departe ajung cu privirea, nici un fel de repetiții evidente, nici o singură insulă de odihnă fericită unde cititorul dispus, îmbătat de amintire, să se așeze acolo și să poată contempla mulțumit drumul parcurs — să zicem de vreo sută de pagini —, chiar dacă ar fi doar amintirea vreunui locșor comun, care s-ar fi furișat din nou binevoitoare într-un loc neașteptat; nu, un flux nemilos se rostogolește neîncetat, cu o iuțeală sau necontenire ce se întețește în ultimele 40 de pagini chiar până la lipsa punctuației, pentru a da expresie în modul cel mai cumplit vidului care-ți taie respirația sau te înăbușă, plin sau încordat, până la insuportabilitate. Acest vid, absolut lipsit de orice speranță, este tonul predominant al întregii cărți. Ea începe și se sfârșește nu numai în neant, ci se și compune numai din neanturi[3]. Totul este infernal de neînsemnat, chiar o strălucită „spurcăciune a Infernului", dacă privești cartea din perspectiva acrobației tehnice.[4]

Am avut un unchi în vârstă care gândea absolut liniar. M-a 165
oprit odată pe stradă și m-a întrebat: „Știi cum chinuie Diavolul su-

2 Ediție engleză, ed. a 10-a, Paris, 1928.

3 Însuși JOYCE o spune (*Work in Progress*, în: *transition*[Paris]): „We may come, touch and go, from atoms and ifs, but we are presurely destined to be odds without ends".

4 CURTIUS (*James Joyce und sein Ulysses*, Zürich, 1929) definește *Ulise* ca fiind o „carte luciferică... E o operă a Antihristului".

fletele în Infern?". Am spus că nu știu, iar el a zis: „Le lasă să aștepte". A spus și și-a văzut de drum. Această remarcă mi-a venit în minte când am „arat" prima dată prin *Ulise*. Fiecare frază este o așteptare care nu se împlinește; în cele din urmă nu te mai aștepți, din pură resemnare, chiar la nimic și, spre groaza ta repetată, îți dai seama treptat că bine te-ai gândit. Într-adevăr, nu se întâmplă nimic, nu se demonstrează nimic[5] și totuși o misterioasă așteptare te trage, în contrast cu o resemnare lipsită de speranță de la pagină la pagină. Cele 735 de pagini care nu conțin nimic nu sunt nici pe departe albe, ci strâns tipărite. Citești și citești și citești și-ți închipui că pricepi ce citești. Întâmplător, dai peste un gol de aer într-o nouă frază — dar te obișnuiești cu toate, dacă ai atins o dată gradul potrivit de resemnare. Așa am citit și eu, cu deznădejde în inimă, până la pagina 135, ațipind de două ori. Diversitatea extraordinară a stilului joycean acționează monoton și hipnotic. Nimic nu-i vine în întâmpinare cititorului, totul se îndepărtează de el și-l lasă cu gura căscată. Cartea câștigă și de aici noi puteri, neîncântată în sine, ci ironică, sarcastică, veninoasă, disprețuitoare, tristă, deznădăjduită, încrâncenată, și de aceea atrage în mod fatal simpatia cititorului, dacă somnul n-ar fi cât pe ce să-i întrerupă binevoitor această risipă de energie. Ajuns la pagina 135[6], am căzut definitiv într-un

5 Curtius: „Un nihilism metafizic este substanța operei lui Joyce". *Loc. cit.*, pp. 60 și urm.

6 Cuvântul magic, care a intrat în minte ca un ghimpe adormitor, se află la p. 134 jos și 135 sus. Adică: *„that stony effigy in frozen music, horned and terrible, of the human form divine, that eternal symbol of wisdom and prophecy which, if aught that the imagination or the hand of sculptor has wrought in marble of soul-transfigured and of soultransfiguring deserves to live, deserves to live"* (*„acea efigie marmoree, dăltuită în muzică înghețată, încununată cu coarne și înfricoșătoare a divinei forme omenești, acel simbol veșnic al înțelepciunii și profeției, cu adevărat dacă ceva din ceea ce închipuirea sau mâna sculptorului a lucrat în marmura sufletului transfigurat și a puterii de a transfigura sufletul merită să trăiască, merită să trăiască."* — în versiunea românească a lui Mircea Ivănescu, Editura Univers, București, 1984, pp. 165–166; în continuare, după aceeași ediție — *n. t.*). Aici am mai întors o pagină și privirea mi-a căzut asupra pasajului următor: „a man supple in combat: stonehorned, stonebearded, heart of stone" („bărbat suplu în luptă: cu coarne de piatră, cu barbă de piatră, cu inimă de

somn adânc, după diverse eforturi eroice de a mă apropia de carte sau „de a o aprecia just", cum se obişnuieşte să se spună. Când m-am trezit după un timp, părerile mi se clarificaseră într-atât, încât acum am început să citesc cartea de la coadă. Metoda s-a dovedit la fel de utilizabilă ca şi cea obişnuită, adică poţi citi cartea şi de la coadă, căci nu există în ea nici un înainte şi nici un înapoi, nici un deasupra şi nici un dedesubt. Totul ar fi putut să se întâmple sau se va întâmpla aşa în viitor.[7] Poţi citi o conversaţie cu tot atâta plăcere de la urmă, căci nu există poante. În întregime nu are nici una, căci fiecare frază are destulă *raison d'être*, ca să fie sau să pară viabilă. Caracterul de vierme, căruia de unde i s-a tăiat capul îi creşte o coadă, iar din coadă un cap, este propriu întregii cărţi.

Această nemaipomenită şi terifiantă însuşire a spiritului joycean 166
arată că opera sa ţine de clasa creaturilor cu sânge rece şi în special a viermilor, care, dacă ar fi în stare de literatură, în lipsa creierului mare, şi-ar folosi la scris nervul simpatic.[8] Cred că la Joyce este prezent ceva de genul acesta, aşadar o gândire viscerală[9] la oprimarea extinsă a activităţii creierului mare, care în cazul său se limitea-

piatră" — *ed. cit.*, p. 169). Propoziţia se referă la faptul că Moise nu era uluit de puterea Egiptului. Aceste fraze conţineau narcoticul ce-mi scotea din circulaţie conştiinţa. Cum am descoperit mai târziu, aici am realizat pentru prima oară atitudinea autorului şi ideea infinită a operei sale.

7 Supralicitat în: *Work in Progress*. Carola Giedion-Welcker spune pertinent: „Idei ce revin mereu la suprafaţă în veşminte ce se schimbă şi transformă veşnic şi se proiectează înăuntru într-o sferă absolut ireală. Totdeauna, preutindeni" (*Neue Schweizer Rundschau*, Zürich, 1929, p. 666).

8 În psihologia lui Janet acest fenomen se numeşte „abaissement du niveau mental". La alienaţi este involuntar, la Joyce un antrenament intenţionat artistic, prin care bogăţia şi profunzimea grotescă a gândirii onirice vin la suprafaţa perceptibilă, sub eliminarea acelei „fonction du réel", adică a conştiinţei adaptate. De aici predominarea automatismelor psihice şi lingvistice şi neglijarea totală a posibilităţii de a comunica şi a sensului ce-ţi spune ceva.

9 Cred că Stuart Gilbert (*Das Rätsel Ulysses*, Zürich, 1932) are dreptate admiţând că fiecare capitol este condus de dominanta unui organ intern sau de simţ. El citează: rinichi, organe genitale, inimă, plămâni, esofag, creier, sânge, ureche, muşchi, ochi, nas, uter, nervi, schelet, carne. Această dominantă funcţionează ca un laitmotiv. Eu am aşternut pe hârtie frazele de mai sus despre gândirea viscerală în 1930. Confirmarea lui Gilbert îmi este de aceea foarte

ză fundamental la *percepere*. Activitatea domeniilor simțurilor la JOYCE trebuie să ne uimească sincer: ce și cum vede, aude, gustă, miroase și pipăie este peste măsură de uimitor, în afară ca și înăuntru. Muritorul obișnuit se mărginește de regulă, dacă e specialist în domeniul simțurilor sau al percepției, fie la exterior, fie la interior. JOYCE le cunoaște pe ambele. Ghirlandele șirurilor de asociații subiective se împletesc cu figurile obiective ale străzii dublineze. Obiectivul și subiectivul, exteriorul și interiorul se întrepătrund permanent atât de mult, încât, cu toată claritatea imaginii individuale, rămâi până la urmă îndoit dacă e vorba de o tenie fizică ori transcendentală.[10] Tenia este în sine un întreg cosmos de viață și are o prolificitate fabuloasă; după cum mi se pare, o imagine urâtă, însă nu cu totul nepotrivită pentru capitolul joycean. Tenia nu poate face altceva decât să producă noi tenii, dar asta într-o abundență inepuizabilă. Cartea lui JOYCE putea la fel de bine să aibă 1 470 de pagini sau un multiplu al acestora, și tot nu i s-ar fi diminuat nici un pic infinitul și tot nu s-ar fi spus esențialul. Dar vrea JOYCE să spună ceva esențial? Mai are oare vreo justificare aici această prejudecată de modă veche? OSCAR WILDE considera opera de artă ceva complet inutil. În epoca noastră n-ar avea de obiectat împotriva acestui lucru nici măcar un semidoct; însă inima lui așteaptă totuși ceva „esențial“ de la opera de artă. Dar unde se ascunde acesta la JOYCE? De ce nu ni-l spune? De ce nu-l prezintă cititorului, arătându-l cu un gest expresiv — „semita sancta ubi stulti non errent“[11]?

167 Da, m-am simțit prostit și supărat. Cartea nu voia să-mi vină în întâmpinare și nu făcea nici cea mai mică încercare să se recomande, iar asta îi pricinuia cititorului sentimente de inferioritate enervante. Semidoctismul îmi zace atât de evident în sânge, încât presupun naiv ca o carte să-mi spună ceva și să mă facă s-o înțeleg —

prețioasă, pentru faptul psihologic că la „abaissement du niveau mental“ apar „reprezentanții organelor“ susținuți de WERNICKE.

10 CURTIUS, *loc. cit.*, p. 30: „El reproduce fluxul conștiinței fără a-l filtra logic sau etic“.

11 „Drumul drept, pe care cei proști nu se pot rătăci.“

evident, un antropomorfism mitologic proiectat asupra obiectului, asupra cărţii! Mai cu seamă, cartea asta, despre care nu poţi să ai vreo părere — esenţă a înfrângerii supărătoare a cititorului inteligent, care totuşi până la urmă nu... (ca să mă folosesc şi eu de sugestivul stil joycean). O carte are totuşi un conţinut, prezintă ceva, dar eu îl suspectez pe JOYCE că el n-a vrut să „prezinte" absolut nimic. Oare nu l-a prezentat chiar *pe el* — şi de aceea probabil această solitudine „de unul singur", această procedură fără martori oculari, această impoliteţe enervantă faţă de cititorul care-şi dă silinţa? JOYCE mi-a provocat enervarea. (Se spune să nu-l confrunţi niciodată pe cititor cu propria lui prostie — *Ulise* însă a făcut-o.)

Un psihoterapeut ca mine face mereu terapie, chiar şi cu el însuşi. Enervare înseamnă: „Nu te-ai uitat şi în spate". De aceea, îşi urmează mânia şi-şi dă cu părerea ce-i sugerează proasta dispoziţie: această nepăsare, deci lipsă de consideraţie faţă de încercarea[12] binevoitoare, doritoare de înţelegere, amabilă şi motivată a unui reprezentant al publicului cultivat şi inteligent, acest solipsism mă enervează la culme. E chiar acea independenţă cu sânge rece a spiritului, care pare să-şi tragă obârşia de la regiunile cu şopârle în jos — distracţie în şi cu propriile viscere —, un om de piatră, chiar acel Moise cu coarne de piatră, cu barbă de piatră, cu măruntaie de piatră, care, cu o linişte de piatră, întoarce spatele ulcelelor de carne aşa cum îi întoarce panteonului Egiptului şi astfel îi răneşte şi cititorului, ca un nelegiuit, sentimentul bunăvoinţei. 168

Din acest infern de piatră urcă viziunea peristaltică, unduindu-se ca un şarpe, a teniei, care acţionează monoton din pricina veşnicei sale producţii de proglote. Nici o proglotă nu este absolut egală cu alta, totuşi seamănă ca două picături de apă. Şi în fiecare bucăţică din carte JOYCE este el însuşi şi totodată conţinutul unic al capitolului. Totul este nou şi în permanenţă ceea ce a existat încă de la început. Supremă legătură cu natura! Ce bogăţie şi ce plictiseală! JOYCE mă plictiseşte până la lacrimi, dar e o plictiseală rea, 169

12 CURTIUS, *loc. cit.*, p. 8: „Autorul a evitat tot ceea ce i-ar fi putut înlesni cititorului înţelegerea".

periculoasă, cum n-ar fi putut produce nici cea mai rea banalitate. Este monotonia naturii, vuietul anost al vântului în jurul recifurilor din Hebride, răsăritul și apusul soarelui în Sahara, foșnetul mării — exact cum spune CURTIUS, „muzică de motive wagneriene" și totuși veșnică repetare. În ciuda acestei diversități uluitoare, există la JOYCE motive (neintenționate?). Poate că nu dorea nici unul; căci cauzalitatea, ca și finalitatea, n-are în lumea lui nici spațiu, nici sens, la fel de puțin ca valorile. Motivele sunt însă inevitabile, ele sunt scheletul oricărei întâmplări sufletești, oricât te-ai strădui să-i storci întâmplării sufletul, cum o face consecvent JOYCE. Totul apare ca și cum n-ar avea suflet, orice sânge cald se răcește, și în egoismul de gheață întâmplările trec rostogolindu-se — și ce mai întâmplări! În orice caz nimic drăguț, nimic plăcut, nimic care să dea speranță, ci plictisitor, respingător, îngrozitor, patetic, tragic și ironic, toate trăiri ale părții umbrite, într-atât de haotice, încât trebuie să cauți cu lupa legăturile dintre motive. Și totuși există, mai ales sub forma resentimentului nemărturisit de natură foarte personală, rămășițe ale unei povești din adolescență curmată cu violență; ruine ale istoriei spirituale, în general, exhibată în jalnicul și nudul ei fel de a fi mulțimii de gură-cască. Preistoria religioasă, erotică și familială se reflectă pe suprafețele tulburi ale fluxului întâmplărilor; ba chiar devine evidentă dizolvarea personalității sale în banal-materialul om senzorial Bloom și în speculativul, aproape ca un abur, om spiritual Stephen Daedalus, primul neavând nici un fiu și nici ultimul tată.

170 Orice reguli secrete sau corespondențe ale capitolelor ar putea exista — în această privință, s-au făcut presupuneri aparent întemeiate[13] —, ele sunt oricum atât de bine ascunse, încât aproape nici nu le-am sesizat. Neputința mea enervată nici nu s-ar fi interesat deloc de ele, la fel de puțin ca și de monotonia unei oarecare comedii umane de rând.

171 *Ulise*, pe care l-am avut în mână încă din 1922 și pe care, după nu prea multă lectură, dezamăgit și supărat, l-am pus la o parte, mă

13 Vezi CURTIUS, *loc. cit.*, pp. 25 și urm și GILBERT, *loc cit*.

plictiseşte şi astăzi, ca şi odinioară. De ce scriu oare despre el? Aş fi făcut-o la fel de puţin ca despre oricare altă formă de „surréalisme" (ce înseamnă *surréalisme*?) care-mi depăşeşte înţelegerea. Scriu despre JOYCE, deoarece un editor a comis imprudenţa să mă întrebe ce gândesc despre el, respectiv despre *Ulise*, asupra căruia, după cum se ştie, părerile sunt încă împărţite. Indubitabil este doar faptul că *Ulise* e o carte în zece ediţii şi că autorul ei este în parte ridicat în slava cerului, în parte condamnat. Dar se află în centrul discuţiei şi de aceea este în tot cazul un fenomen pe lângă care n-ar trebui să treacă uşor nici psihologul. JOYCE are o influenţă cu totul considerabilă asupra contemporanilor. Şi acesta este faptul care mă interesează cel mai mult la *Ulise*. Dacă această carte ar fi dispărut, fără vâlvă, în adâncul uitării, cu siguranţă că nu m-aş fi apucat de ea iarăşi: mă scotea enorm din sărite, mă amuza puţin, în principal însemna pentru mine însă o plictiseală ameninţătoare; şi anume, mă temeam să nu fie originea unei dispoziţii creatoare negative, deoarece mă influenţa doar negativ.

Am însă idei preconcepute. Sunt psihiatru, iar asta înseamnă 172
prejudecată profesională faţă de orice manifestare psihică. De aceea, îl avertizez pe cititor: tragicomedia omenească de rând, recea partea umbrită a existenţei, cenuşiul tulbure al nihilismului sufletesc sunt pâinea mea zilnică, o melodie banală, anostă şi fără farmec. Nu mă zguduie şi nu mă emoţionează nimic la ea, deoarece am de remediat prin profesiune prea des asemenea stare lamentabilă. Trebuie să fac mereu ceva împotriva ei şi să irosesc milă numai acolo unde nu mi se întoarce spatele. *Ulise* îmi întoarce spatele. El nu vrea; el vrea să-şi cânte mai departe melodia sa nesfârşită la nesfârşit, melodie pe care o cunosc până la saturaţie, împreună cu sistemul lui de gândire viscerală ce se repetă necontenit ca o scară de frânghie şi cu activitatea lui cerebrală limitată la simpla percepere, o stare ce vrea să se valideze pe ea însăşi şi nu indică nici o predispoziţie spre reconstrucţie. (Cititorul se simte penibil de neluat în seamă.) Distructivul pare să devină scop în sine.

Dar nu numai aceasta, ci şi simptomatologia răsună! Astea sunt 173
lucruri mult prea cunoscute: scrierile fără sfârşit ale alienaţilor,

care dispun numai de o conștiință fragmentară și de aceea suferă de completă lipsă de judecată și de atrofia valorilor. Survine în schimb adesea o sporire a activității simțurilor: observația cea mai precisă, memorie fotografică pentru percepții, curiozitate senzorială pentru interior și exterior și preponderența motivelor și resentimentelor retrospective, amestecul delirant între psihicul subiectiv și realitatea obiectivă, o prezentare care, cu formările ei de cuvinte noi, citate fragmentare, asociații motorii de sunete și cuvinte, treceri abrupte și întreruperi fără sens, nu-l cruță câtuși de puțin pe cititor, și o atrofie a sentimentului[14] care nu se sperie de nici o inepție și nici de cinism. Și n-ar trebui să-i vină prea greu amatorului să vadă analogia stării mintale schizofrenice cu aceea din *Ulise*. Asemănarea este chiar atât de îngrijorătoare, încât un cititor indignat pune ușor deoparte cartea cu diagnosticul „schizofrenie". Pentru psihiatru, analogia este frapantă; ar scoate totuși în evidență că un indiciu caracteristic al produselor alienării, stereotipia, lipsește în mod izbitor. *Ulise* este orice, numai monoton nu, în sensul repetiției. (Aceasta nu e o contrazicere la cele spuse mai înainte. Chiar nu se poate spune despre *Ulise* absolut nimic contradictoriu.) Prezentarea este consecventă și fluentă, totul este în mișcare și nimic fixat. Întregul este dus de un fluviu viu, subteran, care indică tendința unitară și cea mai riguroasă selecție; un indiciu neîndoielnic pentru existența unei voințe personale unitare și a unei intenții cu scop precis! Funcțiile spirituale nu apar spontan și la întâmplare, ci se supun unui control foarte strict. Sunt preferate în general funcțiile de percepere, senzația și intuiția, în timp ce funcțiile judecății, gândirea și simțirea, sunt la fel de consecvent reprimate. Ultimele apar doar conținuturi, obiecte ale perceperii. Tendința generală, de a crea o imagine-umbră a spiritului și a lumii, este continuă, în ciuda tentației adesea menținute de a fi copleșit de frumusețea ivită pe neașteptate. Acestea sunt trăsături care nu se găsesc la alienații obișnuiți. Rămâne deci alienatul *neobișnuit*. Pentru acesta, psihiatrului îi lipsesc criteriile. Anomalie mintală

14 GILBERT, *loc. cit*, p. 12, vorbește despre „deflația intenționată a sentimentului".

poate fi şi sănătatea insesizabilă înţelegerii medii sau forţa intelectuală superioară.

Nu mi-ar trece niciodată prin minte să explic *Ulise* ca pe un produs schizofrenic. Pe deasupra, aşa nu s-ar câştiga nimic, căci am vrea să ştim de ce are *Ulise* o influenţă atât de mare şi nu în ce grad de schizofrenie, mai uşoară sau mai grea, s-ar putea afla autorul. *Ulise* este tot aşa de puţin un produs maladiv ca şi toată arta modernă. Este în cel mai profund sens „cubist", deoarece dizolvă imaginea realităţii într-un tablou imprevizibil de complex, al cărui ton fundamental este melancolia obiectivităţii abstracte. Cubismul nu înseamnă boală, ci tendinţă, fie că reproduce realitatea grotesc obiectiv sau grotesc abstract. Tabloul clinic al schizofreniei este o simplă analogie la acesta, deoarece schizofrenicul are în aparenţă aceeaşi tendinţă de a-şi înstrăina realitatea, sau — invers — de a se înstrăina de realitate. La el, de altfel, nu este îndeobşte de recunoscut intenţia, ci un simptom care rezultă cu necesitate din descompunerea personalităţii originare în fragmente de personalitate (aşa-numitele complexe autonome). La artistul modern, nu o maladie individuală este aceea care produce această tendinţă, ci *fenomenul epocii*. El nu ascultă de nici un impuls individual, ci de un curent colectiv, care îşi are de altminteri sursa nu direct în conştiinţă, ci mai curând în inconştientul colectiv al sufletului modern. Deoarece este vorba de un fenomen colectiv, el îşi răsfrânge influenţa identic şi asupra celor mai diverse domenii, în pictură şi în literatură, în sculptură şi în arhitectură. (De altfel, este semnificativ că unul dintre părinţii spirituali ai acestei manifestări era un adevărat alienat — VAN GOGH.) 174

Pocirea frumuseţii şi a sensului prin obiectivitate grotescă sau prin irealitate grotescă este la bolnav o consecinţă a distrugerii personalităţii sale, dar la artist o intenţie creatoare. Departe de a trăi şi de a suferi în creaţia sa artistică expresia distrugerii personalităţii sale, artistul modern găseşte în distructiv tocmai unitatea persoanei sale artistice. Convertirea mefistofelică a sensului în nonsens, a frumuseţii în urâţenie, asemănarea aproape dureroasă a nonsensului cu sensul şi frumuseţea de-a dreptul incitantă a urâţeniei expri- 175

mă un act de creație pe care istoria spiritului nu l-a trăit încă într-o astfel de dimensiune, deși, în sine, nu este nimic nou în principiu. Ceva analog remarcăm în schimbarea de stil perversă din vremea lui AMENOPHIS al IV-lea, în simbolistica nătângă a mieluşelului din creștinismul timpuriu, în figura lamentabilă a omului la primitivii prerafaeliți și în ornamentația sufocantă de la sfârșitul Barocului. Cu toată diversitatea lor extremă, aceste epoci au o înrudire lăuntrică: sunt perioade de incubare creatoare, a căror rațiune este explicată cu totul nesatisfăcător prin considerații cauzale. Asemenea manifestări psihologice colective își dezvăluie rațiunea numai dacă sunt privite ca anticipări, adică teleologic.

176 Epoca lui AMENOPHIS (Ehnaton) este leagănul primului monoteism, care s-a păstrat prin tradiția iudaică. Infantilismul barbar al creștinismului timpuriu nu însemna nimic altceva decât transformarea Imperiului Roman într-un stat al lui Dumnezeu. Primitivii sunt adevărații precursori ai frumuseții trupești extraordinare, dispărută din lume încă din Antichitatea timpurie. Barocul este ultimul stil bisericesc viu care, autodistrugându-se, anticipează depășirea spiritului dogmatic medieval de către spiritul științific. Un TIEPOLO, care atinge chiar limita periculoasă a reprezentării picturale, este, privit ca personalitate artistică, nu o apariție decadentă, ci lucrează în totalitatea creatoare la o necesară dezagregare în devenire. Înstrăinarea creștinului timpuriu de arta și știința vremii sale înseamnă pentru acesta nu o pustiire, ci un câștig uman.

177 De aceea, trebuie să atribuim nu numai lui *Ulise*, ci și artei înrudite cu el spiritual valoare și semnificație creatoare pozitivă. Referitor la distrugerea criteriilor de până acum de frumusețe și rațiune, *Ulise* o face în modul cel mai strălucit. El ofensează sentimentul tradițional, brutalizează așteptarea de până acum a semnificației și conținutului, ia în derâdere orice sinteză. Ar fi rea-voință chiar să și presimțim în el vreo sinteză sau „configurare", căci — de-ar reuși dovada unor asemenea tendințe nemoderne — atunci i s-ar putea vedea lui *Ulise* cusururi estetice sensibile. Tot ce am avea de ocărât la *Ulise* îi dovedește calitatea; căci ocărâm din resentimentul nemodernului care nu vrea să vadă ce încă îi „ascund milostiv zeii".

Ceea ce nu poate fi îmblânzit, ceea ce nu este captabil, care la NIETZSCHE se revărsa în exuberanță dionisiacă, invadând intelectul său psihologic (care ar fi făcut cinste în Ancien Régime), iese în sfârșit la iveală la moderni în formă pură. Chiar fazele cele mai întunecate din *Faust*, partea a doua, *Zarathustra*, ba și *Ecce homo* ar vrea să se recomande lumii într-un anumit fel. Dar abia modernii au reușit să creeze arta reversului sau reversul artei, adică acea artă care nu se mai recomandă nici tare, nici încet, care, în fine, se exprimă cu o contravoință rebelă, contravoință ce se infiltra deja la toți precursorii modernității (să nu-l uităm pe HÖLDERLIN!), timid, este adevărat, dar vădit stingheritor totuși, ducând la fărâmițarea vechilor idealuri. 178

Este întru totul imposibil să recunoști clar dintr-un domeniu disperat despre ce este vorba. Nu mai avem de-a face cu o singură ciocnire, care se petrecea într-un anume loc, ci cu o restructurare aproape universală a omului modern, care se scutură vădit de toată lumea veche. Deoarece din păcate nu putem privi în viitor, nu știm nici cât — în înțelesul cel mai profund — mai aparținem de Evul Mediu. Dacă — privind din turnul de observație înalt al viitorului — am mai fi vârâți în el până peste urechi, pe mine nici măcar nu m-ar mira. Căci numai o asemenea stare de lucruri ar putea explica mulțumitor de ce există cărți sau opere de artă de genul lui *Ulise*. În plus, sunt purgative drastice, al căror efect complet s-ar risipi în gol, dacă n-ar întâmpina o rezistență corespunzătoare perseverentă și îndărătnică. Sunt un fel de purgative psihologice drastice care doar acolo au sens unde este vorba de materialul cel mai rezistent sau cel mai tare. Au în comun cu teoria freudiană faptul că subminează cu părtinire fanatică valori care și așa sunt depășite într-o măsură oarecare. 179

Aparent de o obiectivitate aproape științifică, în parte folosind chiar limbaj „științific", *Ulise* este totuși de o adevărată unilateralitate neștiințifică, este o simplă negație. Însă ca atare creatoare. El este *distrugere creatoare*, nu gest de histrion herostratic, și străduință serioasă de a-i pune sub nas contemporanului realitatea așa cum este ea *într-adevăr*, nu cu intenție răutăcioasă, ci cu naivitatea pli- 180

nă de nevinovăție a obiectivității artistice. Avem dreptul să definim liniștiți cartea drept pesimistă, chiar dacă la final, aproximativ la ultima pagină, o lumină salvatoare se întrezărește printre nori. Este doar o *singură* pagină, față de 734, care au ieșit cu toatele din infern. Ici și colo sclipește vreun cristal splendid în torentul negru de nămol, și chiar și un nemodern și-ar da seama că JOYCE este un artist care „poate" — ceea ce la artistul de astăzi nu este nicidecum de la sine înțeles —, care este chiar un maestru, însă un maestru care renunță din rațiuni superioare, smerit, la arta lui de până atunci. JOYCE a rămas și în răsturnare (a nu se confunda cu „convertire") un catolic evlavios: el își folosește dinamita în principal pentru biserică și pentru celelalte structuri psihologice produse sau influențate de biserică. „Contralumea lui este aceea de la apogeul Evului Mediu, întru totul provincială, *eo ipso* atmosfera catolică a Erinului, care încearcă să se bucure din răsputeri de independența sa politică. Din toate țările străine în care a fost scris *Ulise*, autorul a privit înapoi, fidel și neabătut, la biserica-mamă și la Irlanda, folosind țara străină doar ca pe o ancoră care trebuie să-i apere corabia de maelstromul reminiscențelor și resentimentelor sale irlandeze. Lumea însă nu l-a atins — cel puțin în *Ulise* — niciodată, nici măcar o dată, ca o ipoteză tacită. Ulise nu caută Ithaca sa, ci, dimpotrivă, face eforturi disperate să se descotorosească de originea sa irlandeză.

181 În fond, doar o comportare interesantă local ar putea lăsa indiferent restul lumii! Dar nu-l lasă indiferent. Fenomenul local pare să fie mai mult sau mai puțin universal, judecând după influența sa contemporană. Atunci, trebuie să se potrivească în general contemporanilor. Trebuie să existe o comunitate numeroasă de moderni ca să poată înghiți, din 1922, zece ediții din *Ulise*. Cartea trebuie să le spună ceva, poate chiar ceva evident, pe care nu l-au știut sau nu l-au simțit mai înainte. Cartea nu i-a plictisit infernal, ci i-a provocat, înviorat, învățat, i-a convertit sau întors pe dos, i-a transpus vădit într-o stare dorită, fără de care numai ura nocivă i-ar fi putut înlesni cititorului să parcurgă cartea până la capăt, de la pagina 1 la 735, cu atenție și fără fatale picoteli. De aceea cred că Irlanda me-

dievală, catolică, până acum mie necunoscută, are o întindere geografică infinit mai mare decât o indică atlasele obişnuite. Acest Ev Mediu catolic, cu ai săi Messrs. Daedalus şi Bloom, pare, aşa-zicând, să fie universal, adică trebuie să existe categorii de populaţie care, precum *Ulise*, să fie atât de legate de un loc spiritual, încât să fie nevoie de explozibilul joycean pentru a sparge ermetica lor zăvorâre. Sunt convins că aşa este: ne aflăm încă adânc în Evul Mediu. Incontestabil. De aceea e nevoie de astfel de profeţi negativi ca Joyce (sau Freud), pentru a-l lămuri pe contemporanul cu desăvârşire prejudiciat medieval *şi* despre „această realitate".

Această misiune gigantică ar fi desigur rău împlinită de acela 182
care, cu bunăvoinţă creştină, ar încerca să-şi întoarcă ochii indignaţi spre cusururile lumii. Aceasta ar duce la o „perspectivă" complet neutră. Nu — Joyce este în această privinţă un maestru —, această revelaţie trebuie să se întâmple cu o atitudine corespunzătoare. Numai astfel se declanşează jocul forţelor emoţionale negative. *Ulise* arată cum trebuie făcut „de-a-ndăratelea trucul profanatorului de temple" al lui Nietzsche. El îl arată, rece şi obiectiv, într-atât de „desacralizat", cum nici Nietzsche nu visa vreodată. Toate acestea cu presupunerea tacită, însă corectă, că influenţa fascinantă a locului spiritual n-ar avea deloc de-a face cu raţiunea, ci întru totul cu simţirea! Să nu ne lăsăm derutaţi de ideea că Joyce prezintă o lume înfiorător de anostă, lipsită de Dumnezeu şi de spirit, şi că de aceea este de neînţeles dacă cineva ar putea scoate ceva cât de cât plăcut din cartea sa. Oricât de ciudat ar suna, e totuşi adevărat că lumea lui *Ulise* este *mai bună* decât a acelora ce sunt legaţi fără speranţă de posomoreala locului lor spiritual de naştere. Chiar dacă răul şi distructivul predomină, totuşi ele trăiesc la lumină, alături de „bine" sau chiar poate deasupra „binelui", a „binelui" tradiţional, care se dovedeşte însă în realitate ca un tiran neîndurător, ca un sistem iluzionar de prejudecăţi, care ciunteşte în modul cel mai cumplit posibila bogăţie a vieţii reale şi exercită în permanenţă asupra tuturor celor astfel legaţi o insuportabilă constrângere a gândirii şi moralei. „Revolta sclavilor întru morală" ar fi un moto nietzschean pentru *Ulise*. Izbăvirea pentru cel constrâns este

recunoaşterea „obiectivă" a lumii sale, precum şi a felului său de a fi. Aşa cum autenticul bolşevic se bucură că nu se bărbiereşte, tot aşa de mulţumitor este pentru spiritul constrâns să spună odată obiectiv ce se petrece în lumea sa. Binefacere este pentru cel orbit să pună întunericul deasupra luminii, iar pustiul fără margini este paradisul pentru cel închis. Pentru omul medieval înseamnă pur şi simplu mântuire să nu mai fie cândva frumos, nici bun şi nici judicios; căci pentru omul umbrelor idealurile nu sunt fapte creatoare sau lumini călăuzitoare pe munţi înalţi, ci dascăli severi şi temniţe, un fel de poliţie metafizică, la origine născocită de tiranul conducător de gloată Moise sus, pe muntele Sinai, şi impusă apoi cu un bluf dibaci omenirii.

183 Din punct de vedere cauzal, Joyce este o victimă a autorităţii catolice, teleologic însă un reformator, căruia deocamdată negaţia îi ajunge; un protestant care trăieşte, până una-alta, din protestul său. Marcantă este însă pentru moderni atrofia sentimentelor, care experimental se găseşte ca reacţie totdeauna acolo unde este prezent prea mult sentiment şi îndeosebi prea mult pseudosentiment. Lipsa de sentimente a lui *Ulise* permite concluzia retrospectivă de sentimentalitate fără remediu. Mai suntem şi astăzi aşa de sentimentali?

184 Iarăşi o întrebare la care ar trebui răspuns dintr-un viitor îndepărtat! Oricum, avem câteva puncte de reper pentru a arăta că fleacurile noastre de sentimente au proporţii cu totul nepotrivite. Să ne gândim la rolul de-a dreptul catastrofal al sentimentelor populare în vreme de război! Să ne gândim la aşa-zisa noastră umanitate! Cât de mult este fiecare victima neajutorată, dar nu de compătimit, a sentimentelor sale ne-ar putea spune cel mai bine psihiatrul. Sentimentalismul este o suprastructură adăugată brutalităţii. Lipsa de sentimente este atitudinea contrară aferentă, care suferă inevitabil de aceleaşi lipsuri. Succesul lui *Ulise* dovedeşte că şi lipsa lui de sentimente influenţează *pozitiv*; de aceea trebuie să presupunem un exces de sentimente, a căror estompare pare să fie convenabilă individului. Sunt, oricum, profund convins că suntem stăpâniţi nu numai de Evul Mediu, ci şi de sentimentalism şi de aceea ar trebui

să găsim absolut firesc când din cultura noastră se iveşte un profet al nonsentimentalităţii compensatoare. Profeţii sunt întotdeauna nesimpatici şi au de obicei maniere proaste. Dar din când în când o nimeresc. Se ştie că există profeţi mari şi profeţi mici; cărora le aparţine Joyce va hotărî istoria. Artistul este purtătorul de cuvânt al tainelor sufleteşti ale epocii sale, involuntar, ca orice profet autentic, uneori inconştient ca un somnambul. El îşi închipuie că vorbeşte din sinea lui, dar spiritul epocii este purtătorul său de cuvânt, iar ce spune acesta *există*, căci acţionează.

Ulise este un *document humain* al vremii noastre, ba şi mai 185
mult: *el este o enigmă.* Chiar este adevărat că îl poate dezlega pe cel constrâns intelectual şi că răceala sa îngheaţă până la măduvă sentimentalismul, ba chiar şi sentimentul obişnuit. Dar aceste efecte salutare nu-i epuizează esenţa. Faptul că răul a năşit opera e o remarcă interesantă, dar nu satisface. Există viaţă înăuntru, iar viaţa nu înseamnă niciodată doar rău şi distrugere. Tot ceea ce putem înţelege mai întâi din această carte este negativ şi desfiinţează, dar se presimte ceva insesizabil, un scop secret care-i conferă sens şi prin asta calitate. Acest covor colorat de cuvinte şi imagini să fie la urma urmelor „simbolic"? Nu mă refer — pentru Dumnezeu! — la o alegorie, ci la simbol ca expresia esenţei insesizabile. Dacă ar fi aşa, ar trebui ca undeva sensul ascuns să licărească în ţesătura bizară, ici şi colo să răsune tonuri care s-au mai auzit în alte timpuri şi în alte locuri, chiar de-ar fi în visele neobişnuite sau în cunoştinţele obscure ale popoarelor uitate. Este de netăgăduit această posibilitate, dar eu nu pot găsi cheia. Cartea mi se pare scrisă, dimpotrivă, cu cea mai mare conştienţă; nu există nici un vis şi nici o revelaţie a inconştientului. Este chiar de o intenţionalitate mai puternică şi de o tendinţă mai exclusivă decât *Zarathustra* de Nietzsche sau *Faust* de Goethe, partea a doua. Acesta este motivul pentru care lui *Ulise* îi lipseşte caracterul simbolic. Se presimt, ce-i drept, fundaluri arhetipale; în spatele lui Daedalus şi al lui Bloom se află probabil veşnica figură a omului spiritual şi a celui senzorial, Mrs. Bloom ascunde probabil o *anima* implicată în lumea pământească, Ulise însuşi ar fi eroul — însă opera nu ţinteşte în nici un fel la

aceste subînțelesuri, ci chiar departe de ele, în conștiența cea mai vastă și mai lucidă. Nu există ceva vădit simbolic și în nici un caz nu intenționează să existe. Cu toate acestea, dacă în anumite părți ar exista ceva simbolic, atunci, în pofida celei mai mari prevederi, inconștientul i-ar fi jucat autorului chiar o festă. Căci „simbolic" înseamnă că esența insesizabilă și puternică sălășluiește ascunsă în obiect, fie acesta spirit sau lume; iar omul face un efort disperat de a capta misterul existent în afara lui într-o expresie. În acest scop, el trebuie să se dedice obiectului cu toate forțele sale spirituale și să pătrundă prin toate învelișurile sclipitoare pentru a aduce la lumina zilei, din adâncuri necunoscute, râvnitul aur ascuns.

186 Tulburător este însă la *Ulise* că îndărătul miilor de învelișuri nu se află nimic, că el nu se consacră nici spiritului, nici lumii și, indiferent ca luna, privind din depărtarea cosmică[15], lasă să se deruleze comedia devenirii, ființării și dispariției. Sper într-adevăr că *Ulise* nu este simbolic; căci altfel și-ar fi ratat scopul. Ce fel de secret păzit cu mare atenție ar fi trebuit să fie acela care să fi fost acoperit de-a lungul a 735 de pagini insuportabile cu o grijă exemplară? Mai bine să nu se irosească timp și osteneală în căutarea zadarnică a comorilor. Nu trebuie să zacă nimic îndărăt, căci altminteri conștiința noastră ar fi iarăși sfâșiată în spirit și lume, perpetuându-i pe veci pe Messrs. Daedalus și Bloom, zăpăciți de cele zeci de mii de amăgiri. Tocmai asta vrea să împiedice *Ulise*; el vrea să fie un ochi selenar, o conștiință detașată de obiect, nelegat nici de zei, nici de voluptate, nici prin dragoste, nici prin ură, nici prin convingere, nici prin prejudecată. *Ulise* nu o spune, dar o face: *detașarea conștiinței*[16] este scopul care se întrezărește îndărătul zidului de ceață al căr-

15 GILBERT, *loc. cit.*, p. 406 [Note]: „... așa-zicând, să privească cosmosul cu *ochiul lui Dumnezeu*". [Sublinierea lui JUNG.]

16 GILBERT, *loc. cit.*, evidențiază, de asemenea, această detașare. La p. 11 spune: „Detașarea senină determină atitudinea scriitorului..." (După „senină" trebuie să pun un semn de întrebare.) „Toate faptele spirituale sau morale, sublime sau ridicole, au pentru artist aceeași valoare... Această detașare, care este tot așa de absolută ca și indiferența naturii față de creaturile ei, este desigur una dintre cauzele «realismului» din *Ulise*"

ţii. Acesta este secretul noii conştiinţe a lumii, care devine evidentă nu prin faptul că se citesc conştiincios 735 de pagini, ci că, de-a lungul a 735 de zile, universul şi spiritul sunt privite cu ochii lui Ulise. Acest interval de timp poate fi înţeles simbolic — „o epocă, epoci, şi o jumătate de epocă" —, trebuie să fie o perioadă suficientă, de o durată nedeterminată, în care să se poată realiza transformarea. *Detaşarea conştiinţei* — homeric: admirabilul martir Odiseu, navigând în strâmtoarea mării între Scylla şi Charibda, între spirit şi lume — în Hadesul dublinez: între Father John Conmee şi viceregele Irlandei „un bilet mototolit care este imediat din nou azvârlit", plutind pe Liffey: „Elijah, skiff, light crumpled throwaway, sailed eastward by flanks of ships and trawlers, amid an archipelago of corks beyond new Wapping street past Benson's ferry, and by the threemasted schooner *Rosevean* from Bridgewater with bricks"[17].

Această detaşare a conştiinţei, această depersonalizare a perso- 187
nalităţii ar putea fi Ithaca Odiseei joyceene?

S-ar crede că într-o lume plină de haos numai Eul, JAMES 188
JOYCE, ar rămâne. S-a observat însă că printre toate aceste nefericite Euri-umbră se iveşte un singur Eu adevărat? Desigur, fiecare personaj din *Ulise* este o realitate neîntrecută, nici n-ar putea să fie altfel decât sunt; în orice privinţă, sunt ele însele, şi cu toate acestea n-au nici un Eu, nici un punct central omenesc acut conştient, acea insulă a Eului înconjurată de sângele cald al inimii — ah — aşa de mică şi totuşi de importanţă vitală. Toţi aceşti Daedalus, Bloom, Harrie, Lynch, Mulligan şi cum se mai numesc vorbesc şi se preumblă ca într-un vis comun, care nu începe nicăieri şi nu se sfârşeşte nicăieri, care există doar pentru că „Nimeni", un invizibil Odiseu, ia parte la el. Chiar aşa este viaţa şi de aceea sunt atât de reale personajele lui JOYCE — *vita somnium*

17 „Profetul Ilie, ambarcaţiune plutitoare, afiş puţin mototolit, plutea spre răsărit pe lângă chilele navelor şi şalupelor, într-un arhipelag de dopuri, pe lângă strada New Wapping pe lângă bacul de la Benson şi pe lângă schoonerul cu trei catarge *Rosevean* venind de la Bridgewater cu o încărcătură cu cărămizi" (*Ed. cit.*, vol. I, pp. 298–299).

breve. Dar acel Eu care le cuprinde pe toate nu apare nicăieri. Nu se trădează prin nimic, prin nici o judecată, prin nici o participare, prin nici un fel de antropomorfism. Eul creatorului acestor personaje nu mai este de găsit. Parcă s-ar fi dizolvat în nenumăratele figuri din *Ulise*.[18] Şi totuşi, sau mai curând chiar de aceea, totul şi fiecare, chiar şi lipsa punctuaţiei capitolului final, sunt Joyce *însuşi*. Conştiinţa lui detaşată ce priveşte cuprinzând, fără să participe, dintr-o *singură* privire reuniunea atemporală a întâmplărilor din 16 iunie 1904, trebuie să spună acestei apariţii: *tat twam asi* — asta eşti tu — „tu" în sens superior: nu Eul, ci Sinele; căci numai Sinele cuprinde Eul şi non-Eul, Infernul, viscerele, „imagines et lares" şi cerul.

189 Când citesc *Ulise*, îmi apare mereu înaintea ochilor acea imagine chinezească, publicată de Wilhelm, a yoghinului din al cărui cap ies 25 de chipuri.[19] Această imagine zugrăveşte starea spirituală a yoghinului care este pe cale să se lepede de Eul său, pentru a trece în acea stare mai desăvârşită, mai obiectivă a Sinelui, în starea „discului lunar ce singuratic zăboveşte", a lui sat-chit-ananda, o chintesenţă a lui a fi–a nu fi — scop final al căii de mântuire orientale, cea mai preţioasă perlă a înţelepciunii Indiei şi Chinei, căutată şi apreciată de milenii.

190 „Biletul mototolit, care este imediat din nou azvârlit", pluteşte spre Orient. De trei ori apare acest bilet în *Ulise*, de fiecare dată legat în mod misterios de „Elijah" (Ilie). A doua oară se spune: „Ilie vine". De fapt, apare în scena bordelului (apropiată cu justeţe de Middleton Murry de Noaptea Walpurgiilor), unde explică, în slang american, secretul biletului: „Boys, do it now. God's time is 12.25. Tell mother you'll be there. Rush your order and you play a slick ace. Join on right here! Book through to eternity junction, the nonstop run. Just one word more. Are you a god or doggone clod?

18 Cum spune însuşi Joyce (*A Portrait of the Artist as a Young Man*): „Artistul stă, precum Dumnezeul creaţiei, în sau în spatele sau dincolo de sau deasupra operei sale, este invizibil, fără viaţă proprie, indiferent şi îşi curăţă unghiile". [p. 245 în ediţia engleză din 1930.]

19 Wilhelm şi Jung, *Das Geheimnis der Goldenen Blute*.

If the second advent came to Coney Island are we ready? Florry[20] Christ, Stephen Christ, Zoe Christ, Bloom Christ, Kitty Christ, Lynch Christ, it's up to you to sense that cosmic force. Have we cold feet about the cosmos? No. Be on the side of the angels. *Be a prism. You have that something within, the higher self. You can rub shoulders with a Jesus, a Gautama, an Ingersoll.* Are you all in this vibration? I say you are. You once nobble that, congregation, and a buck joy to heaven becomes a back number. You got me? It's a lifebrightener, sure. The hottest stuff ever was. It's the whole pie with jam in. It's just the cutest snappiest line out. It is immense, supersumptuos. It restores".[21]

Se vede ce s-a întâmplat aici: detaşarea conştiinţei umane şi astfel apropierea ei de cea „divină" — bază şi cea mai mare realizare artistică a lui *Ulise* — cade pe mâna schimonosirii diavoleşti în infernul nebunilor beţi ai bordelului, când ideea apare în învelişul formulei lexicale tradiţionale. Ulise, resemnat şi de mai multe ori rătăcit, tinde spre insula lui natală, spre sine însuşi, răzbătând prin încurcăturile a 18 capitole şi eliberându-se din lumea nebună a iluziilor „privind din depărtare" şi neparticipând. Astfel el împlineşte tocmai ceea ce a împlinit un Iisus sau un Buddha, şi anume depăşirea lumii de nebuni, eliberarea din contraste, aşa cum năzuieşte şi Faust. Şi aşa cum Faust se topeşte în femininul superior, tot aşa şi în *Ulise*, Mrs. Bloom, pe care STUART GILBERT o consideră ca pe 191

20 Florry, Zoe, Kitty sunt cele trei prostituate de la bordel, celelalte însoţitoarele lui Stephen.

21 [Subliniat de JUNG, p. 478.] „Băieţi, acuma e de noi. Ora Domnului Dumnezeu este 12.25. Lăsaţi vorbă la mama că sunteţi aici. Grăbiţi pariurile şi-aveţi cartea cea mare în mână. Haideţi cu toţii, daţi zor încoace! De-aici aveţi biletu' direct spre veşnicie, fărăoprire. Doar o singură vorbă. Sunteţi oameni serioşi sau nişte cârpe? Dacă vine a doua venire la Coney Island sunteţi gata? Florry Christ, Stephen Christ, Kitty Christ, Lynch Christ, numai de voi ţine să simţiţi pe pielea voastră forţa cosmică. Vă e cumva frică de forţa cosmică? Nu. Fiţi de partea îngerilor! Fiţi prisme! Aveţi în voi înşivă acel ceva, sinele cel mai de sus. Numai de voi depinde şi-o să staţi alături de Iisus, de Gautama, de Ingersoll. V-aţi prins cu toţii în vibraţie? Eu zic că da. Puneţi doar gura, o secundă, şi cerul vă pică în poală. V-aţi prins? E, pe cinstea mea, o chestie sigură. Cea mai mare chestie. Ceva imens, supersomptuos. Vă reface centrii vitali" (*ed. cit.*, vol. 2, p. 163).

un pământ înverzit, are ultimul cuvânt în monologul ei lipsit de punctuație și ei îi revine onoarea, după toate disonanțele țipătoare diavolești, să intoneze armoniosul acord final.

192 Ulise este zeul creator la JOYCE, un adevărat demiurg, căci a reușit să se elibereze de implicare în lumea sa spirituală precum și de natură fizică și să le privească cu o conștiință detașată. Față de omul JOYCE, Ulise se comportă ca Faust față de GOETHE, ca Zarathustra față de NIETZSCHE. Ulise este Sinele superior care se întoarce din oarba întortochere a lumii spre patria divină. În toată cartea nu apare nici un Ulise, cartea însăși este Ulise, un microcosmos în JOYCE, lumea Sinelui și Sinele unei lumi în una. Ulise poate să se înapoieze doar dacă a întors spatele întregii lumi, spiritului ca și naturii fizice. Aici se află temeiul mai profund către imaginea asupra lumii din *Ulise*: este 16 iunie 1904, o zi obișnuită în toată lumea, în care necontenit sunt spuse și făcute lucruri fără șir și fără rost, de către oameni fără importanță, fantomatic, ca în vis, infernal, ironic, negativ, respingător și drăcesc, totuși adevărat — un tablou despre lume care i-ar putea pricinui cuiva vise urâte sau o dispoziție cosmică de Miercurea Cenușii sau poate acel sentiment de creator al lumii la 1 august 1914. După optimismul celei de-a șaptea zile a Creației, Demiurgului trebuie să-i fi venit greu să se identifice mai departe cu creația sa. *Ulise* a fost scris din 1914 până în 1921 — nici un motiv pentru o imagine despre lume care să te înveselească în mod deosebit sau chiar vreun prilej de a îmbrățișa cu drag această lume (și nici de atunci încoace!). Nu-i de mirare că, în calitate de artist, Creatorul proiectează o imagine negativă a lumii sale, atât de negativă, atât de blasfemic negativă, încât cenzura din țările anglo-saxone trebuia să împiedice scandalul unui conflict cu geneza, interzicând pur și simplu *Ulise*! Așa a devenit Demiurgul nerecunoscut un Odiseu în căutare de patrie.

193 Nu-i de găsit mult sentiment în *Ulise*, ceea ce-i foarte pe placul oricărui estet. Dar dacă presupunem că conștiința lui Ulise n-ar fi luna, ci un Eu în posesia unei rațiuni care judecă și a unei inimi care simte, atunci drumul său prin cele 18 capitole n-ar fi doar neplăcere, ci un adevărat drum al patimilor, iar seara, acest peregrin,

copleşit şi disperat de toată suferinţa şi absurditatea lumii, s-ar prăbuşi în braţele Marii Mume, început şi sfârşit al vieţii. Sub cinismul lui Ulise se ascunde o mare compătimire, suferinţa unei lumi care nu este nici bună, nici frumoasă, care, şi mai rău, este lipsită de speranţă, fiindcă se rostogoleşte prin veşnic repetata zi obişnuită în toată lumea, ducând cu sila conştiinţa umană în dansul ei nebunesc prin ore, luni şi ani. Ulise a riscat lovitura care urma să separe legătura dintre conştiinţă şi obiectul său. El s-a detaşat de participare, implicare şi orbire şi de aceea poate să se întoarcă acasă. Este mai mult decât exprimarea unei păreri subiective, personale, căci geniul creator nu este niciodată *unul*, ci *mulţi*, şi de aceea le vorbeşte cu linişte sufletească celor mulţi, a căror raţiune şi soartă valorează la fel de mult ca raţiunea şi soarta artistului.

Mi se pare acum că tot ceea ce este negativ, „cu sânge rece", bi- 194
zar-banal, grotesc-infernal ar fi virtuţi pozitive ale operei lui JOYCE, de dragul cărora ea ar trebui lăudată. Plictiseala teribilă şi monotonia îngrozitoare a unei limbi nespus de bogate, cu milioane de feţe, a capitolelor ce se târăsc lungi ca o tenie sunt de măreţie epică, o adevărată Mahabharata a neputinţelor unui colţ de lume şi a subteranelor sale nebunesc-drăceşti. „From drains, clefts, cesspools, middens arise on all sides stagnant fumes."[22] Iar în această mlaştină se reflectă aproape orice idee religioasă superioară şi recentă într-o schimonosire blasfemică — precum în vise. (O rudă de la ţară a lui Ulise, locuitor al marelui oraş, este *Andere Seite* de ALFRED KUBIN.)

Pot accepta şi asta cu bunăvoinţă; căci este incontestabil. Din 195
contră, manifestarea escatologiei în scatologie demonstrează adevărul lui TERTULLIAN: „Anima naturaliter christiana". Ulise se arată un bun Antihrist şi dovedeşte astfel soliditatea creştinismului său catolic. Nu numai că este creştin, ci chiar — titlu de supremă glorie — budist, shivait şi gnostic „(*With a voice of waves.*)... White yoghin of the Gods. Occult pimander of Hermes Trismegistos. (*With a voice of whistling seawind.*) Punarjanam patsypunjaub! I won't have my leg pulled. It has been said by one: beware the left,

22 *Ulisses*, scena de bordel: „Din canale, crăpături, haznale, gunoaie se iscă în toate părţile duhori stătute".

the cult of Shakti. (*With a cry of stormbirds.*) Shakti, Shiva! Dark hidden Father!. .. Aum! Baum! Pyjaum! I am the light of the homestead, I am the dreamery creamery butter“[23].

196 Bunul spiritual suprem şi cel mai vechi, nepierdut nici în mocirla haznalelor, nu-i oare înduioşător şi semnificativ? Nu există nici o deschizătură în suflet prin care Spiritus divinus să-şi dea definitiv duhul, ajungând în lumea de duhoare şi murdărie. Bătrânul Hermes, părintele tuturor subterfugiilor eretice, a avut dreptate: „După cum sus, aşa şi jos“. Stephan Daedalus, omul aerian cu chip de pasăre, se prindea în mocirla puturoasă de la fundul pământului, când voia să evadeze în zbor în împărăţia aerului preastrăveziu, şi întâlnea sus iarăşi josul de care fugea. „Şi de-aş fugi până la capătul lumii, atunci...“ — fraza este concludentă pentru blasfemia lui Ulise.[24] Şi mai bine: Bloom, indiscretul senzual, pervers şi impotent, trăieşte în adâncul murdăriei ceea ce nu i s-a întâmplat niciodată mai înainte — transfigurarea ca om divin. O veste îmbucurătoare: dacă semnele veşnice de pe bolta cerului au pierit, atunci le găseşte porcul, care caută iarăşi trufe în pământ; căci ele sunt nepieritor şi indestructibil întipărite sus ca şi jos, doar la starea de mijloc blestemată de Dumnezeu şi călduţă sunt întotdeauna de negăsit.

197 Ulise este absolut obiectiv şi absolut onest şi de aceea de nădejde. Poţi avea încredere în mărturia lui, care arată puterea şi nimicnicia spiritului şi a lumii. Numai Ulise este raţiunea, viaţa şi realitatea, în el s-a închis şi s-a cuprins adevărata fantasmagorie dintre spirit şi lume, dintre Eu şi Se. Aş vrea să-i adresez aici o întrebare domnului JOYCE: „Aţi observat că sunteţi o reprezentare, o idee, poate un complex al lui Ulise? Că vă stă în preajmă din toate părţile ca un Argus cu o sută de ochi şi v-a adăugat în gând o lume cu

23 „(*Cu voce de valuri*)... Yoghinul alb al zeilor. Pimandrul ocult al lui Hermes Trismegistul. (*Cu voce de vânt şuierător de mare.*) Punarjanam patsypunjaub! Nu mă las eu tras pe sfoară. A spus cineva. păzeşte-te de stânga, cultul lui Shakti. (*Cu ţipăt de păsări de furtună.*) Shakti! Shiva! Întunecatule ascunsule tată! ... Aum! Baum! Pyjaum! Eu sunt lumina căminului, eu sunt untul visător smântânitor“ (*ed. cit.*, vol. 2, p. 165).

24 [Probabil aluzie la *Ps* 138, 7–9, şi *Ulysses*, p. 476.]

tot cu opusul ei, ca să aveți obiecte fără de care n-ați putea fi deloc conștient de Eul dumneavoastră?". Nu știu ce-ar răspunde onoratul autor la această întrebare. Asta nu mă privește în definitiv, nu trebuie să mă preocupe, dacă vreau să fac metafizică după capul meu. *Ulise* te stimulează când vezi cum pescuiește meticulos microcosmosul dublinez din 16 iunie 1904 din macro-haos-cosmosul istoriei universale și-l prepară sub o foaie de geam, cu toate amănuntele delicioase și nedelicioase, și îl descrie cu stupefiantă acribie ca un spectator total detașat. Astea sunt străzi, astea sunt case, un părculeț în care poți să te plimbi — un domn Bloom real se îngrijește de firma lui de anunțuri, un Stephen real studiază cu sârguință filosofia aforistică. N-ar fi deloc imposibil ca domnul JOYCE însuși să apară în câmpul vizual în vreun colțișor dublinez. De ce nu? Doar este la fel de real ca și domnul Bloom, de aceea ar putea fi la fel pescuit, preparat și descris (de pildă, ca *Portrait of the Artist as a Young Man*).

Așadar, cine este Ulise? Este chiar *simbolul* a ceea ce este rezu- 198
matul, unitatea tuturor aparițiilor individuale din întregul *Ulise*, Mr. Bloom, Stephen, Mrs. Bloom, inclusiv Mr. JAMES JOYCE. Să reflectăm: o esență care este nu numai un suflet colectiv lipsit de culoare și care se compune dintr-un număr nedeterminat de suflete individuale refractare și fără legătură între ele, ci și din case, străzi cu două șiruri de case, biserici, Liffey, mai multe bordeluri și un bilet mototolit compus în drum spre mare și care, cu toate acestea, are o conștiință sesizabilă și reproducătoare. Aceste lucruri de neînchipuit provoacă speculația îndeosebi pentru că oricum nu se poate dovedi nimic și, prin urmare, doar presupune. Trebuie să recunosc că am bănuiala că Ulise, ca Sine mai voluminos, este subiectul aparținând tuturor obiectelor de sub foaia de geam, o făptură care se simte de parcă ar fi Mr. Bloom sau o tipografie sau un bilet mototolit, în realitate însă, „the dark hidden Father" al obiectelor sale. „Eu sunt sacrificatorul și sacrificatul", în limbajul lumii interlope: „I am the light of the homestead, I am the dreamery creamery butter". Dacă se întoarce la lume cu o îmbrățișare drăgăstoasă, atunci înfloresc toate grădinile: „O and the sea... crimson someti-

mes like fire and the glorious sunsets and the figtress in the Alameda gardens yes and all the queer little streets and pink and blue and yellow houses and the rosegardens and the jessamine and geraniums and cactuses...", dar dacă îi întoarce spatele, atunci se rostogolește mai departe searbăda zi obișnuită în toată lumea — „labitur et labetur in omne volubilis aevum"[25].

199 Mai întâi, Demiurgul a creat în deșertăciune o lume care să-l considere desăvârșit; dar când s-a uitat apoi în sus, a văzut o lumină pe care n-o crease el. Și de aceea s-a întors acolo unde era locul lui de obârșie. Când a făcut așa, puterea lui creatoare masculină s-a transformat în supunere feminină și a trebuit să recunoască:

„Das Unzulangliche,
Hier wird's Ereignis;
Das Unbeschreibliche,
Hier ist es getan;
Das Ewig-Weibliche
Zieht uns hinan."[26]

200 Sub foaia de geam, pe pământul de jos, în Irlanda, la Dublin, Eccles Street 7, pe patul ei, somnoroasă, la 17 iunie 1904, pe la două dimineața, vocea moale a Mrs. Bloom spune: „O and the sea crimson sometimes like fire and the glorious sunsets and the fig trees in the Alameda gardens yes and all the queer little streets and pink and blue and yellow houses and the rosegardens and the jessamine and geraniums and cactuses and Gibraltar as a girl where I was a Flower of the mountain yes when I put the rose in my hair like the Andalusian girls used or shall I wear a red yes and how he kissed me under the Moorish wall and I thought well as well him as another and then I asked him with my eyes to ask again yes and then he as-

25 „Dar ea curge și va curge și în veci nu s-o sfârși." (Horațiu, *Epistola a II-a*, cartea I, v. 43, traducere de Lelia Teodosiu, în ediția Horatius, *Opera omnia*, vol. 2, Editura Univers, 1980.)

26 Goethe, *Faust*, partea a doua, final, în traducerea lui Lucian Blaga, ESPLA, 1955, p. 543: „Inaccesibilul/ Faptă devine-n ocol / Inefabil deplinul/ Izbândă-i aci/ Etern-femininul/ ne-nalță-n tării".

ked me would I yes to say yes my mountain flower and first I put my arms around him yes and drew him down to me so he could feel my breasts all perfume yes and his heart was going like mad and yes I said yes I will Yes“[27].

O, *Ulise*, ești o adevărată carte de reculegere pentru omul alb în- 201
crezător în obiecte, afurisit de obiecte! Ești un *exercitium*, o asceză, un ritual chinuitor, o procedură magică, optsprezece retorte alchimice așezate una după alta în care, laolaltă cu acizi, aburi de otrăvuri, geruri și arșițe, va fi distilat homunculul unei noi conștiințe universale!

Tu nu spui nimic și nu trădezi nimic, o, Ulise, dar acționezi[28]. 202
Penelopa nu mai are nevoie să-și țească pânza la nesfârșit, ea se plimbă acum în grădinile pământului, căci soțul ei s-a întors acasă din toate rătăcirile. O lume pierea și se înnoia.

Adaos: acum lectura din *Ulise* merge binișor. 203

27 „O și marea purpurie uneori ca focul și amurgurile încărcate de splendoare și smochinii în grădinile Alamedei da și toate străduțele alea sucite și casele roze și albastre și galbene și grădinile de trandafiri și iasomia și mușcatele și cactușii și Gibraltarul ca o fată unde eu eram Floarea de munte da când mi-am pus trandafirul în păr cum făceau fetele din Andaluzia sau să-mi pun unul roșu da și cum m-a sărutat el sub zidul maur și m-am gândit bine la fel de bine el ca altul și atunci i-am cerut din ochi să mă întrebe iar da și atunci el m-a întrebat dacă vreau da să spun da floarea mea de munte și întâi mi-am petrecut brațele pe după umerii lui da și l-am tras în jos spre mine să-mi simtă sânii numai parfum da și-i bătea inima nebunește și da i-am spus da vreau Da“ (*ed. cit.*, vol. 2, pp. 443–444).

28 Du wirkst – joc de cuvinte: wirken înseamnă „a acționa“, dar și „a țese“. (*N. t.*)

ANEXĂ

[Istoria genezei articolului de mai sus este interesantă, căci s-au publicat despre ea explicaţii ce se contrazic una pe alta. Versiunea probabil corectă este citată în cele ce urmează drept prima:

(1) În paragraful 171, Jung menţionează că ar fi scris articolul deoarece l-a întrebat un editor, „ce cred despre el <Joyce>, respectiv despre *Ulise*". Era vorba despre Dr. Daniel Brody, fost director la Rhein-Verlag, Zürich, care publicase în 1927 o traducere germană din *Ulise*. Dr. Brody relata că audiase în 1930 la München o conferinţă a lui Jung depre „Psihologia scriitorului". (Aceasta era chiar o redactare timpurie a studiului VII din volum, „Psihologie şi literatură".) Când a discutat mai târziu cu Jung despre aceasta, Dr. Brody a avut clar impresia că Jung se referea la Joyce fără să-i menţioneze numele. Jung a negat, dar a spus că îl interesează realmente Joyce şi că a citit o parte din *Ulise*. Dr. Brody a răspuns că Rhein-Verlag intenţionează să editeze o revistă literară şi că el ar saluta bucuros un articol al lui Jung despre Joyce. Jung a fost de acord şi cam peste o lună i-a predat articolul lui Brody. Acesta constată că Jung tratase în principal pe Joyce şi *Ulise* din punct de vedere clinic şi, aparent, chiar dur. Îi trimise articolul lui Joyce, care îi telegrafie: „De atârnat mai jos", în sens figurat: „Arătaţi-l, tipărindu-l". (Joyce l-a citat literal pe Frederic cel Mare în legătură cu un afiş care-l ataca, ordonând să-l atârne mai jos, ca să-l poată vedea toţi.) Prietenii lui Joyce, printre care Stuart Gilbert, l-au sfătuit pe Brody să nu publice articolul, deşi mai întâi Jung a insistat. În timpul acesta, în Germania se produseseră tensiuni po-

litice, încât Rhein-Verlag hotărî să renunțe la proiectata revistă literară, iar Dr. BRODY îi trimise înapoi lui JUNG articolul. Ulterior, JUNG prelucră eseul (prilej cu care îi mai atenuă asprimea) și îl publică în 1932 în *Europäische Revue*. Versiunea originală n-a mai ieșit niciodată la iveală.

La baza acestui rezumat stau în parte recentele informații oferite de Dr. BRODY editorilor anglo-americani, în parte o scrisoare a prof. RICHARD ELLMAN, care primise același răspuns de la Dr. BRODY. Prof. ELLMAN făcea cunoscut că ar dori să reia tema la o nouă ediție a biografiei sale despre JOYCE.

(2) În prima ediție a cărții sale *James Joyce* (1959, p. 64) RICHARD ELLMAN scria că BRODY îl rugase pe JUNG să scrie un cuvânt înainte la ediția a 3-a (sfârșitul anului 1930) a traducerii germane a lui *Ulise*. PATRICIA HUTCHINS îl citează în *James Joyce's World* (1957, p. 182) pe JUNG într-un interviu: „În anii treizeci, am fost rugat să scriu o introducere la ediția germană a lui *Ulise*, dar ca atare n-a fost un succes. Am publicat-o ulterior în una dintre cărțile mele. Interesul meu nu era literar, ci de natură profesională. După opinia mea, cartea *Ulise* era un document extrem de prețios..."

(3) Într-o scrisoare trimisă din Paris lui HARRIET SHAW WEAVER la 27 septembrie 1930, JOYCE scria: „Rhein-Verlag s-a adresat lui JUNG pentru o prefață la ediția germană a cărții lui Gilbert. El a reacționat cu un atac foarte amănunțit și ostil... care pe ei tare i-a enervat, dar eu aș vrea ca ei să-l folosească..." (*Letters*, ed. de STUART GILBERT, p. 294). Rhein-Verlag a publicat o ediție germană din *James Joyce's „Ulysses": A Study*, sub titlul *Das Rätsel Ulysses* (1932). STUART GILBERT s-a exprimat într-o scrisoare adresată editorilor: „Mă tem că amintirile mele despre studiul lui Jung la *Ulise* s-au estompat, totuși... sunt aproape sigur că Jung a fost rugat să scrie textul pentru *Rätsel* al meu și nu pentru o ediție germană din *Ulise*". Prof. ELLMAN observa aceasta într-o scrisoare: „Presupun că în vreun moment al tratativelor cu Jung a fost cântărită posibilitatea folosirii articolului ca prefață la cartea lui Gilbert, fie la propunerea lui Brody, fie la a lui Joyce".

JUNG i-a trimis lui JOYCE o copie dactilografiată a versiunii prelucrate a articolului său, împreună cu următoarea scrisoare:

„*Ulise* al dumneavoastră a înzestrat lumea cu o asemenea problemă psihologică palpitantă, încât am fost solicitat în mod repetat ca presupusă autoritate în chestiuni de psihologie.

Ulise s-a dovedit extrem de dificil şi mi-a silit spiritul nu numai la eforturi neobişnuit de mari, ci şi la o peregrinare mai curând extravagantă (considerată din perspectiva unui om de ştiinţă). Cartea dumneavoastră a fost în întregime o sursă de nelinişte continuă pentru mine şi am meditat la ea vreo trei ani, înainte de a mă putea transpune în ea. Trebuie totuşi să vă spun că sunt profund recunoscător atât dumneavoastră, cât şi giganticei dumneavoastră opere, căci am învăţat foarte mult. N-aş putea spune probabil vreodată dacă de fapt am savurat-o, căci a fost prea epuizantă nervos şi cerebral. La fel de puţin ştiu dacă la rândul dumneavoastră veţi gusta ce am scris despre *Ulise*, întrucât nu m-am putut abţine să împărtăşesc lumii cât de mult m-a plictisit, cât am bombănit, cât am suduit şi cât am admirat. Cele 40 de pagini în nonstop de la sfârşit reprezintă un adevărat şirag de perle psihologice. Presupun că Talpa Iadului pricepe mai mult despre psihologia adevărată a femeii, eu nu, în orice caz, până acum.

Acum, încerc pur şi simplu să vă recomand micul meu studiu ca pe un efort comic din partea unui deplin outsider, care s-a rătăcit în labirintul lui *Ulise* al dumneavoastră şi care a scăpat din nou din el doar întâmplător şi cu mare greutate. În tot cazul, veţi putea vedea din articolul meu ce i-a făcut *Ulise* unui psiholog care trece drept echilibrat.

Cu cea mai profundă consideraţie, rămân, stimate domnule Joyce, al dumneavoastră devotat

C.G. Jung".

Exemplarul de lucru al lui JUNG din *Ulise* cuprinde pe foaia de titlu următoarea dedicaţie scrisă de mâna lui JOYCE în limba engle-

ză: „Pentru Dr. C.G. Jung, în semn de omagiu pentru ajutorul şi sfatul său. James Joyce, Crăciun 1934, Zürich". Este vorba evident de exemplarul pe care l-a folosit JUNG în timpul scrierii studiului, deoarece câteva dintre pasajele citate sunt însemnate cu creionul.]

IX
PICASSO[1]

204 Aproape aş dori să-l rog pe cititor să mă scuze că, în calitate de psihiatru, mă amestec în zarva din jurul lui PICASSO. Dacă nu mi s-ar fi dat de înţeles că e de competenţa mea, n-aş fi apucat deloc condeiul. Nu pentru că acest artist, cu arta sa bizară, ar fi pentru mine un subiect de mică importanţă — mi-am dat totuşi serios osteneala şi cu confratele său literar JOYCE[2] —, dimpotrivă: problema lui se bucură de interesul meu unanim, numai că este prea vastă, prea dificilă, prea complicată încât să pot să sper a o epuiza, chiar şi aproximativ, într-un scurt articol de ziar. Dacă mă încumet într-adevăr să mă pronunţ despre PICASSO, o fac cu rezerva expresă că nu aş avea ceva de spus în privinţa artei sale, ci doar asupra psihologiei artei sale. Las, aşadar, problema estetică în seama specialiştilor în artă şi mă limitez la psihologia care stă la baza creaţiei artistice.

205 Mă ocup de aproape douăzeci de ani de psihologia prezentării imagistice a fenomenelor psihice şi de aceea sunt în situaţia de a privi profesional tablourile lui PICASSO. Pe baza experienţei mele, îl pot asigura pe cititor că problematica psihică a lui PICASSO, după cât se exprimă în arta sa, este analoagă cu a pacienţilor mei. Din păcate, nu pot s-o dovedesc, deoarece materialul de comparaţie este

1 Publicat prima oară în: *Neue Zurcher Zeitung*, CLIII/2 (13 noiembrie 1932). La Kunsthaus din Zürich a avut loc, de la 11 septembrie până la 30 octombrie 1932, o expoziţie cu 460 de opere ale lui PICASSO. Ediţie nouă în: C.G. JUNG, *Wirklichkeit der Seele* (Cf. Bibliografia).

2 *Ulysses*. Ein Monolog. [Studiul VIII din acest volum.]

cunoscut doar câtorva specialişti. De aceea, expunerea ce urmează este în aer şi are nevoie de imaginaţia binevoitoare a cititorului meu.

Arta nonrealistă îşi primeşte în mod esenţial conţinutul din „in- 206
terior". Acest „interior" nu poate să corespundă conştiinţei, deoarece ea conţine imagini ale obiectelor văzute în general, care trebuie să arate în mod necesar aşa cum corespunde aşteptării generale. Obiectul lui Picasso arată însă altfel decât corespunde aşteptării generale, ba chiar atât de „altfel" încât nu face măcar o dată impresia că ar fi fost vorba într-adevăr despre obiecte ale experienţei exterioare. Dispunerea cronologică indică o îndepărtare crescândă de obiectul empiric şi sporirea acelor elemente care nu mai corespund nici unei experienţe exterioare, ci provin dintr-un „interior" aflat îndărătul conştiinţei; în tot cazul, îndărătul conştiinţei orientate către lumea exterioară ca un organ de percepere general, supraordonat celor cinci simţuri. Îndărătul conştiinţei nu se află haosul absolut, ci sufletul inconştient, care afectează la fel conştiinţa de dindărăt şi din interior, ca şi lumea exterioară din faţă şi din afară. Deci acele elemente imagistice care nu corespund nici unui exterior trebuie să provină din „interior".

Deoarece acest „interior" este invizibil şi nereprezentabil şi cu 207
toate acestea poate influenţa conştiinţa pe mult timp, îi îndemn pe aceia dintre pacienţii mei care suferă în principal de asemenea urmări să le reprezinte pe cât posibil în imagini. Scopul „metodei de exprimare" este de a face sesizabile conţinuturile inconştiente şi de a le aduce astfel mai aproape de înţelegere. Terapeutic, se ajunge astfel să se împiedice scindarea periculoasă a fenomenelor inconştiente de conştiinţă. Toate procesele şi efectele din fundal reprezentate grafic sunt, în opoziţie cu reprezentarea obiectuală sau „conştientă", *simbolice*, deci indică aproximativ şi cât mai bine posibil un sens iniţial necunoscut. Corespunzător acestui fapt, este cu totul imposibil să se stabilească ceva cu oarecare siguranţă într-un caz concret izolat. Există doar sentimentul ciudăţeniei şi al varietăţii năucitoare, de necunoscut. Nu se ştie niciodată ce s-a arătat sau ce s-a gândit de fapt. Posibilitatea de înţelegere provine numai

din comparația multor serii de imagini. Imaginile pacienților sunt în general, din cauza lipsei de fantezie artistică, mai clare și mai simple și de aceea mai inteligibile decât imaginile artiștilor moderni.

208 Între pacienți se pot deosebi două grupuri: *nevroticii* și *schizofrenicii*. Primul grup oferă imagini cu caracter sintetic de o dispoziție afectivă continuă și unitară. Dacă sunt absolut abstracte și de aceea duc lipsa elementului afectiv, atunci sunt cel puțin pronunțat simetrice sau încărcate cu un sens inconfundabil. În schimb, ultimul grup produce imagini a căror ciudățenie afectivă este numaidecât evidentă. Ele nu împărtășesc în nici un caz un sentiment armonios, unitar, ci contradicții afective sau chiar totală lipsă de sentimente. Pur formal, predomină caracterul de *ruptură*, care se exprimă în așa-zisele linii frânte, adică un fel de fisuri ale respingerilor psihice care străbat prin imagine. Imaginea îl lasă indiferent sau îl impresionează teribil pe privitor, din cauza brutalității ei paradoxale, tulburătoare afectiv, înfiorătoare sau grotești. PICASSO aparține acestui grup.[3]

209 În pofida acestei diferențe clare dintre cele două grupuri, ele au ceva în comun, și anume *conținutul simbolic*. Amândouă prezintă sensul aluziv, dar tipul nevrotic caută sensul și sentimentul său și se străduiește să-l transmită privitorului. Schizofrenicul însă abia

3 Stabilind acestea, să nu se creadă că oricine aparține unuia dintre aceste grupuri este ori nevrotic, ori schizofrenic. O asemenea împărțire vrea doar să însemne că în primul caz o tulburare psihică ar conduce probabil la simptome nevrotice obișnuite, iar în celălalt caz la simptome schizoide. Denumirea „schizofrenic" în acest caz nu vrea să însemne nicidecum că boala schizofrenie există, ci doar o predispoziție sau un habitus pe baza căreia o complicație psihică foarte gravă ar putea produce schizofrenia. Îl consider pe PICASSO la fel de puțin ca și pe JOYCE drept psihotic, ci doar aparținând acelui grup numeros de oameni al căror habitat nu este de a reacționa cu o psihonevroză obișnuită la o tulburare psihică profundă, ci cu un complex de simptome schizoid. Întrucât cele stabilite de mine mai sus au oferit ocazia unei oarecare neînțelegeri, am considerat necesară această explicație psihiatrică. [Articolul lui JUNG din NZZ a avut ca urmare numeroase replici în presă, stimulate cu precădere de observația sa asupra schizofreniei. El a luat atitudine prin nota de mai sus, în prima ediție din *Wirklichkeit der Seele* (1934).]

dacă trădează această înclinație, mai curând parcă ar fi victima ei. Ca și cum ar fi fost învins și absorbit și descompus în toate acele elemente pe care nevroticul cel puțin încearcă să le domine. Trebuie spus despre modul de exprimare schizofrenic ceea ce am constatat eu despre Joyce: nimic nu-i vine în întâmpinare contemplatorului, totul se înstrăinează de el, chiar o frumusețe ocazională apare doar ca o amânare de neiertat a retragerii. Respingătorul, maladivul, grotescul, obscurul, banalul sunt căutate nu ca să exprime, ci ca să mascheze, o mascare însă care nu contează pentru cel ce caută, ci este ca o pâclă rece care se așază învăluind mlaștina pustie, fără intenție, ca un spectacol care se poate lipsi de spectator.

La unul se presimte *ce ar dori să exprime*, la celălalt *ce nu poate* 210
să exprime. La ambii apare conținutul enigmatic. O asemenea serie de imagini, fie imagine desenată, fie cuvânt scris, începe de regulă cu simbolul acelei *nekyia*, a călătoriei în Hades, a coborârii în inconștient și a despărțirii de lumea pământească. Ce se întâmplă după aceea este de fapt exprimat în formele și personajele din lumea diurnă, indică însă un sens ascuns și de aceea are caracter de simbol. Așa începe Picasso cu imagini încă reale în albastru, albastrul nopții, al clarului de lună și al apei, albastrul-tuat al tărâmului de jos egiptean. El moare, iar sufletul său călărește pe un cal în lumea de dincolo. Viața diurnă se agață de el și o femeie cu copil i se alătură povățuindu-l. Așa cum ziua îi este femeie, tot așa și noaptea, ceea ce psihologic este definit ca sufletul luminos și cel întunecat (*anima*). Întunericul stă așteptându-l cu nerăbdare în crepusculul albastru, trezind o presimțire patologică. Cu schimbarea culorilor pășim în tărâmul de jos. Obiectualitatea este sortită pieirii, exprimată în înspăimântătoarea capodoperă a prostituatei adolescente tuberculos-sifilitice. Motivul prostituatei începe cu intrarea în lumea de dincolo, unde el, ca suflet răposat, se întâlnește cu un număr dintre ele. Când spun „el", mă gândesc la acea personalitate din Picasso care suferă soarta subteraneității, acel om care nu se întoarce în lumea diurnă, ci, conform destinului său, în întuneric, urmând nu idealul recunoscut al frumosului și al binelui, ci puterea de atracție demonică a urâtului și a răului, care în omul

modern dospeşte anticreştin şi luciferic şi produce o dispoziţie de apocalipsă, învăluie cu negurile Hadesului chiar luminoasa lume diurnă, o molipseşte cu putrefacţia morţii şi în cele din urmă o descompune ca un cutremur în fragmente, spărturi, rămăşiţe, dărâmături, zdrenţe şi resturi anorganice. PICASSO şi expoziţia Picasso sunt manifestări ale epocii, ca şi cei douăzeci şi opt de mii de oameni care au privit aceste tablouri.

211 De obicei, inconştientul vine în întâmpinarea bărbatului sub forma „misterului", unei Kundry de o urâţenie preistorică, înfiorător de grotescă, sau de o frumuseţe infernală, dacă cel atins de un asemenea destin aparţine grupului nevrotic. Corespunzând celor patru figuri feminine ale tărâmului de jos gnostic, Eva, Elena, Maria şi Sophia, găsim la metamorfoza lui Faust pe Gretchen, Elena, Maria şi abstractul „etern-feminin". Aşa se transformă şi PICASSO şi apare sub forma tărâmului de dincolo al tragicului *arlechin* — al cărui motiv străbate în numeroase tablouri — care, ca şi Faust, este implicat în întâmplări cumplite, iar în partea a doua apare din nou sub formă metamorfozată. Arlechinul este, în treacăt fie spus, un vechi zeu htonic.[4]

212 Descinderea în trecutul îndepărtat ţine, după mărturia lui Homer, de *nekyia*. Faust se întoarce la lumea iraţională primitivă a masivului stâncos şi la himera Antichităţii. PICASSO apelează la formele pământeşti grosolane de o primitivitate grotescă şi lasă să reînvie strălucind în lumina rece lipsa de suflet a Antichităţii pompeiene, cum n-o putea face mai prost un GIULIO ROMANO. Rareori am văzut printre pacienţii mei un caz care să nu fi recurs la formele artei neolitice şi care să nu-şi fi dat frâu liber evocând bacanalele antice. Arlechinul hoinăreşte, ca şi Faust, prin toate aceste forme, chiar dacă uneori nimic nu trădează prezenţa sa decât vinul sau lăuta, sau măcar romburile colorate ale veşmântului său de bufon. Şi ce află el în peregrinarea sa nebunească prin mileniile omenirii? Ce chintesenţă va distila din acumularea de ruine, decadenţă şi posibilităţi de formă şi culoare pe jumătate ivite

4 Datorez informaţiile exacte amabilităţii prieteneşti a domnului Dr. W. KAEGI.

şi timpuriu dispărute? Ce simbol va apărea ca ultimă cauză şi ca sens al oricărei soluţii?

Abia te încumeţi să te referi la varietatea năucitoare a lui PICASSO; de aceea, prefer în primul rând să spun ce am găsit în materialele mele. *Nekyia* nu este o cădere titanică fără rost, pur distructivă, ci o „katabasis eis antron“ cu tâlc, o descindere în peştera iniţierii şi a cunoaşterii tainice. Călătoria prin istoria psihică a omenirii are scopul de a restabili omul ca totalitate, evocând amintirea sângelui. Coborârea la Mume îi foloseşte lui Faust să-l aducă de acolo pe omul întreg şi păcătos, Paris şi Elena — pe acel om care, din cauza rătăcirii în mărginirea prezentului din momentul respectiv, a fost dat uitării. El este cel care a provocat în toate epocile şocul emoţional al lumii pământene şi îl va provoca mereu. El este în contrast cu omul de azi, pentru că a fost întotdeauna aşa, pe când primul este numai actual. În mod corespunzător, la pacienţii mei, urmează în perioada catabatică şi catalitică, recunoaşterea antagonismului naturii umane şi a necesităţii perechilor de antiteze conflictuale. De aceea, la simbolurile trăirilor nebuniei pe cale de disoluţie se succedă imagini care reprezintă asocierea perechilor contrastante luminos–întunecat, sus–jos, alb–negru, masculin–feminin ş.a.m.d. În ultimele imagini ale lui PICASSO se găseşte foarte clar motivul unirii contrastelor în opusul lor nemijlocit. Un tablou (de altfel, tăiat de multe linii frânte) conţine chiar asocierea *animei* luminoase cu cea întunecată. Culorile stridente, univoce, chiar brutale ale ultimei perioade corespund tendinţei inconştientului de a domina forţat conflictul sentimentelor (culoare = sentiment). 213

În evoluţia psihică a unui pacient, această stare nu este nici capăt, nici scop. Ea înseamnă doar extinderea privirii, care cuprinde de acum înainte totalitatea umanităţii moral-bestial-spirituale, însă fără ca ea să alcătuiască o unitate vie. „Drame intérieur“ a lui PICASSO a evoluat până la ultima culme înainte de răscruce. În legătură cu viitorul PICASSO nu vreau să mă lansez în prorociri, căci această aventură a lăuntricului este un lucru primejdios, care poate conduce pe orice treaptă la întreruperea activităţii sau la catastrofala aruncare în aer a contrastelor înlănţuite. Figura arlechinului este de 214

o ambiguitate tragică, deși veșmântul său poartă deja simbolurile următoarelor trepte de evoluție, vizibile pentru cunoscător. Chiar el este eroul care urmează să treacă prin primejdiile Hadesului; dar va reuși? La această întrebare nu pot să răspund. Arlechinul mă înspăimântă. Prea mult îmi amintește de acel „flăcău pestriț ca un măscărici" din *Zarathustra* al lui NIETZSCHE, care a sărit peste dansatorul pe sârmă (paralela cu paiața) care nu bănuia nimic, și astfel l-a ucis. Acolo spune Zarathustra cuvintele groaznice, care se vor împlini cumplit în cazul lui NIETZSCHE: „Sufletul tău va muri mai repede decât trupul: acum nu te mai teme de nimic!". Cine este „măscăriciul" o spun cuvintele sale, pe care i le strigă dansatorului pe sârmă, alter-ego-ul său mai slab: „unuia mai bun decât tine îi închizi libera cale!". El este mai marele care aruncă în aer carapacea, iar această carapace este uneori — creierul.

ANEXE

BIBLIOGRAFIE

ADAM VON BODENSTEIN: vezi PARACELSUS.
AGRIPPA DIN NETTESHEYM, Henricus Cornelius, *De incertitudine et vanitate scientiarium declamatio invectiva.* Köln, 1584.
ANQUETIL DUPERRON, Abraham Hyacinthe: vezi Oupnek'hat, Das.
AUGUSTINUS (Sf. Aurelius Augustinus), *Confessionum libri tredecim.* În: *Opera omnia. Opera et studio monachorum ordinis S. Benedicti e congregatione S. Mauri.* Tom. I, Paris, 1836.
ASCHNER, Bernhard: vezi PARACELSUS.
BARLACH, Ernst, *Der tote Tag.* Dramă în cinci acte. Berlin, 1912.
BENOIT, Pierre, *L'Atlantide.* Roman. Paris, 1919.
BERNHEIM, H., *Die Suggestion und ihre Heilwirkung.* Ed. germană autorizată de Sigmund Freud. Leipzig și Viena, 1888.
BERTHELOT, Marcelin, *Collection des anciens alchimistes grecs.* 3 vol., Paris, 1887–1888.
BREUER, Josef, și Sigmund FREUD: *Studien über Hysterie.* Leipzig și Viena, 1895.
BURCKHARDT, Jacob: vezi *Jahrbuch, Basler.*
CARUS, Carl Gustav, *Psyche.* Selecție și introducere de Ludwig Klages. Eugen Diederichs, Jena, 1926 [Ediție originală, Pforzheim, 1846].
Charakter. Eine Vierteljahresschrift für psychodiagnostische Studien und verwandte Gebiete. Ed. de R. Saudeck. Berlin.
COLONNA, Francesco, *Hypnerotomachia Poliphili.* Veneția, 1499.
— Vezi FIERZ-DAVID.

CURTIUS, Ernst Robert, *James Joyce und sein Ulysses.* Verlag der Neuen Schweizer Rundschau, Zurich, 1929.

DANTE ALIGHIERI, *Göttliche Komödie.* Traducere. 2 vol., Stuttgart, 1871–1872.

EBERS, Georg, *Papyros Ebers. Das hermetische Buch über die Arzneimittel der alten Ägypter.* 2 vol., Leipzig, 1875.

ECKERMANN, Johann Peter, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens.* Insel Verlag, Leipzig, 1932.

ERMATINGER, Emil, *Philosophie der Naturwissenschaft.* Junker und Dünnhaupt, Berlin, 1930.

FIERZ-DAVID, Linda, *Der Liebestraum des Poliphilo. Ein Beitrag zur Psychologie der Renaissance und der Moderne.* Rhein-Verlag, Zürich, 1947.

FREUD, Sigmund, *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci.* Leipzig şi Viena, 1910.

— *Der Mann Moses und die monotheistische Religion.* Trei studii. Allert de Lange, Amsterdam, 1939.

— *Totem und Tabu.* Leipzig şi Viena, 1913.

— *Die Traumdeutung.* Leipzig şi Viena, 1900.

— *Der Wahn und die Träume in W. Jensens „Gradiva".* Leipzig şi Viena, 1907.

— *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten.* Leipzig şi Viena, 1905.

— *Die Zukunft einer Illusion.* Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Leipzig-Viena-Zürich, 1927.

— *Zur Psychopathologie des Alltagslebens. Über Vergessen, Versprechen, Vergreifen, Aberglaube und Irrtum.* Berlin, 1907.

— Vezi BREUER.

Geheimnis, Das, der Goldenen Blüte. Ein chinesiches Lebensbuch. Cu un comentariu european de C.G. JUNG. Text şi comentarii de Richard Wilhelm. Ediţie nouă Rascher, Zürich, 1965.

GESSNER, Conrad, *G' C' philosophici medici Tigurini epistolarum medicinalium...* libri III. Zürich, 1577.

GIEDION-WELCKER, Carola, „*Work in Progres*". *Ein sprachliches Experiment von James Joyce*. În: *Neue Schweizer Rundschau* XXII, vol. 37 (Zürich, 1929), pp. 660–671.

GILBERT, Stuart, *Das Rätsel Ulysses. Eine Studie*. Traducere. Rhein-Verlag, Zurich, 1932.

GOETHE, Johann Wolfgang von, *Faust*. În: *Werke* XII și XLI. Ed. completă. 30 vol., Cotta, Stuttgart și Tübingen, 1827–1835.

GOETZ, BRUNO, *Das Reich ohne Raum*. Roman. Potsdam, 1919. Ediție nouă netrunchiată, See-Verlag, Konstanz, 1925.

GUTMANN, Bruno, *Die Stammeslehren der Dschagga*. (Arbeiten zur Entwicklungspsychologie, fragmentele 12, 16 și 19), 3 vol., C.H. Becksche Verlagsbuchhandlung, München, 1932–1938.

HAGGARD, Henry Rider, *She. A Story of Adventure*. Londra, 1887 (și nenumărate ediții noi).

— *Ayesha: The Return of She*. Londra, 1905.

HALL, Granville Stanley, *Life and Confessions of a Psychologist*. D. Appleton and Co., New York și Londra, 1923.

[Hermas] *Hermae Pastor*. Graece add. vers. Lat. ... e cod. Palatino recens. Osc. de Gebhardt, Ad. Harnach. (Patrum apostolicorum opera fasc. III) Leipzig, 1877.

Hermetica. The Ancient Greek and Latin Writings which contain Religious or Philosophic Teachings ascribed to Hermes Trismegistus. Ed. de Walter Scott. 4 vol., Clarendon Press, Oxford, 1924–1936.

HOFFMANN, E.T.A., *Der goldene Topf*. (Bibliothek der Romane XXI), Leipzig (f.a.).

— Vezi JAFFÉ.

HORATIU (Quintus Horatius Flaccus), *Satiren und Episteln*. Ed. de Heinrich Conrad. 2 vol., München și Leipzig, 1911.

I Ging. Das Buch der Wandlungen. Traducere din chineză în germană și comentarii de Richard Wilhelm. Eugen Diederichs, Jena, 1924 (Ed. de buzunar Düsseldorf-Köln, 1960).

JAFFÉ, Aniela, *Bilder und Symbole aus E.T.A. Hoffmanns Märchen „Der Goldne Topf"*. În: C.G. JUNG, *Gestaltungen des Unbewußten*. Vezi acolo.

Jahrbuch, Basler, 1901. Ed. de Albert Burckhardt şi Rudolf Wackernagel, Basel, 1901. [Scrisorile lui Jakob (sic) Burckhardt către Albert Brenner, cu introducere şi note de Hans Brenner, pp. 87–110.]

JANET, Pierre, *Névroses et idées fixes*. 2 vol., ed. a 2-a, Paris, 1904–1908.

— *Les Obsessions et la psychasthénie*. 2 vol., Paris, 1903.

JENSEN, Wilhelm, *Gradiva. Ein pompeianisches Phantasiestück*. Dresda şi Leipzig, 1903.

JOYCE, James, *Ulysses*. Shakespeare and Company, Paris, 1928.

— *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Ed. a 2-a, Londra, 1917.

— *Work in Progress*. În: *transition* (Paris, 1924–1938).

— Vezi GIEDION-WELCKER.

JUNG, Carl Gustav*, *Psychologische Typen*. Rascher, Zurich, 1921. Ed. noi 1925, 1930, 1937, 1940, 1942, 1947 şi 1950. [*Ges. Werke* VI (1960 şi 1967)]

— *Instinkt und Unbewußtes*. În: *Über die Energetik des Seele*. (*Psychologische Abhandlungen* II) Rascher, Zurich, 1928. Ediţie nouă adăugită: *Über psychische Energetik und das Wesen der Träume*. Rascher, Zurich, 1948 şi 1965 (broşat). [*Ges. Werke* VIII (1967)]

— *Wirklichkeit der Seele*. (*Psychologische Abhandlungen* IV) Rascher, Zürich, 1934. Ediţii noi 1939, 1947 şi 1969 (broşat).

— *Psychologie und Alchemie*. (*Psychologische Abhandlungen* V) Rascher, Zürich, 1944. Ed. nouă adăugită 1952. [*Ges. Werke* XIII]

— *Aufsätze zur Zeitgeschichte*. Rascher, Zürich, 1946.

— *Gestaltungen des Unbewußten*. Cu o contribuţie de Aniela Jaffé. (*Psychologische Abhandlungen* VIII) Rascher, Zürich, 1950. [Contribuţiile lui JUNG în: *Ges. Werke* XV şi IX/1]

— *Über Wiedergeburt*. În: *Gestaltungen des Unbewußten*. Vezi acolo.

— *Zur Empirie des Individuationsprozesses*. În: *Gestaltungen des Unbewußten*. Vezi acolo.

* Operele citate în acest volum, cronologic.

— Vezi *Geheimnis, Das.*

KERÉNYI, Karl, *Der göttliche Arzt. Studien über Asklepios und seine Kultstätte.* Ed. de Ciba AG, Basel, 1948.

KLAGES, Ludwig, *Der Geist als Widersacher der Seele.* 3 vol., J.A. Barth, Leipzig, 1929–1932.

— Vezi CARUS.

KUBIN, Alfred, *Die andere Seite. Ein phantastischer Roman.* München, 1909.

LEGGE, James: vezi *Yî King, The.*

Liber quartorum: vezi *Platonis...*

MELVILLE, Herman, *Moby Dick or The White Whale.* Londra, Toronto, New York, 1907.

MEYRINK, Gustav, *Das grüne Gesicht.* Roman. Leipzig, 1916.

MYLIUS, Johann Daniel, *Philosophia reformata.* Frankfurt a.M., 1622.

NIETZSCHE, Friedrich, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen. Werke* VI. Leipzig, 1901.

— *Ecce homo. Werke* XV. Leipzig, 1911.

Oupnek'hat, Das. Învățătura despre Brahma adunată din Vede. După traducerea sanscrito-persană a prințului Mohammed Darașekoh în latină de Anquetil Duperron, în germană de F. Mischel. Dresda, 1882.

PARACELSUS (Philippus Theophrastus Bombast von Hohenheim), *Bücher und Schrifften.* Ed. de Iohannes Huser. 2 vol., Basel, 1589–1591:

— *De caducis. Das ist Von den Hinfallenden Siechtagen.* Vol. I, partea a 4-a, pp. 245–282.

— *Fragmenta medica.* Vol. I, partea a 5-a, pp. 109–184.

— *Fragmenta ad Paramirum.* În: *Fragmenta medica*, p. 112.

— *Labyrinthus medicorum.* Vol. I, partea a 2-a, pp. 148–187.

— *De morbis amentium.* Vol. I, partea a 4-a, pp. 32–73.

— *De transmutationibus rerum.* Vol. I, partea a 6-a, pp. 300–313.

— *Von dem Podagra.* Vol. I, partea a 4-a, pp. 141–147.

— *Das Buch Paragranum.* Ediție și introducere de Franz Strunz. Leipzig, 1903.

— *Sämtliche Werke*. După ediţia completă a lui Huser [1589–1591] pentru prima dată tradusă în germana modernă, cu adnotări explicative de Bernhard Aschner. 4 vol., Diederichs, Jena, 1926–1932.
— *Sämtliche Werke*. Ed. de Karl Sudhoff. 14 vol., Verlag R. Oldenburg, München şi Berlin, 1929–1933.
— *De vita longa*. Ed. de Adam von Bodenstein. Basel, 1562 [?].
Platonis quartorum... liber III. În: *Theatrum chemicum* V, pp. 114–208, Straßburg, 1622.
Poimandres: vezi *Hermetica* [I, pp. 114–133].
RUSKA, Julius, *Tabula smaragdina. Ein Beitrag zur Geschichte der hermetischen Literatur*. Carl Winters Universitätsbuchhandlung, Heidelberg, 1926.
SCHILLER, Friedrich von, *Über naive und sentimentalische Dichtung*. *Sämtliche Werke* XVIII. Cotta, Stuttgart şi Tübingen, 1826.
SPITTELER, Carl, *Olympischer Frühling*. Ed. revăzută. Jena, 1915–1916.
— *Prometheus und Epimetheus. Ein Gleichnis*. Ed. a 2-a ne varietur. Diederichs, Jena, 1923 [Ed. 1, 1880–1881].
Tabula smaragdina: vezi RUSKA.
Theatrum chemicum: vezi *Platonis*.
WAGNER, Richard, *Der Ring des Nibelungen*. Ein Bühnenfestspiel. Ed. a 2-a, Leipzig, 1873.
WILHELM, Richard: vezi *Geheimnis, Das*.
— Vezi *I Ging*.
Yi King, The. Translated by James Legge. (The Sacred Books of the East XVI) Oxford, 1882.

La lucrările mai recente (începând cu 1920) a fost indicată, pe cât posibil, şi editura.

INDICE DE NUME

INDICE DE TERMENI

S

Tiparul executat la ***S.C. LUMINA TIPO s.r.l.***
str. Luigi Galvani nr. 20 bis, sect. 2, București
tel./fax 211.32.60; tel. 212.29.27
E-mail: **office@luminatipo.com**
www.luminatipo.com

«Opera de artă nu înseamnă doar obârșie și derivare, ci reprezintă o nouă plăsmuire creatoare tocmai a acelor condiții din care o psihologie cauzalistă ar vrea s-o deducă în mod valabil. Planta nu este doar un simplu produs al solului, ci un proces în sine calm, viu, creator, a cărui natură nu are nimic de-a face cu structura solului.»

C.G. Jung

Din seria *Opere complete* de C.G. Jung au apărut:

- *Arhetipurile și inconștientul colectiv*
- *Psihologia fenomenelor oculte*
- *Psihogeneza bolilor spiritului*
- *Tipuri psihologice*
- *Aion. Contribuții la simbolistica Sinelui*
- *Mysterium Coniunctionis 1*
- *Mysterium Coniunctionis 2*
- *Mysterium Coniunctionis 3*
- *Dezvoltarea personalității*

☾

După modelul freudismului, psihologia analitică a lui Jung a depășit sfera psihoterapiei și a abordat fenomenul cultural. Spre deosebire de Freud care caută în operele culturii inconștientul personal, Jung cercetează modul în care inconștientul colectiv și arhetipurile sale contribuie la nașterea creațiilor artistice și științifice. Din această perspectivă sunt analizate opera lui Paracelsus, Freud, Richard Wilhelm, Joyce și Picasso. Jung ține să se diferențieze net de Freud, al cărui demers ar fi reducționist, în măsura în care deduce fenomenul spiritual din psihicul non-spiritual. Psihologia analitică respectă specificul spiritual al produselor culturii pentru că le derivă din arhetipuri, care sunt structuri spirituale inconștiente.

Vasile Dem. Zamfirescu

ISBN: 973-707-058-5
ISBN(13): 978-973-707-058-6



www.edituratrei.ro